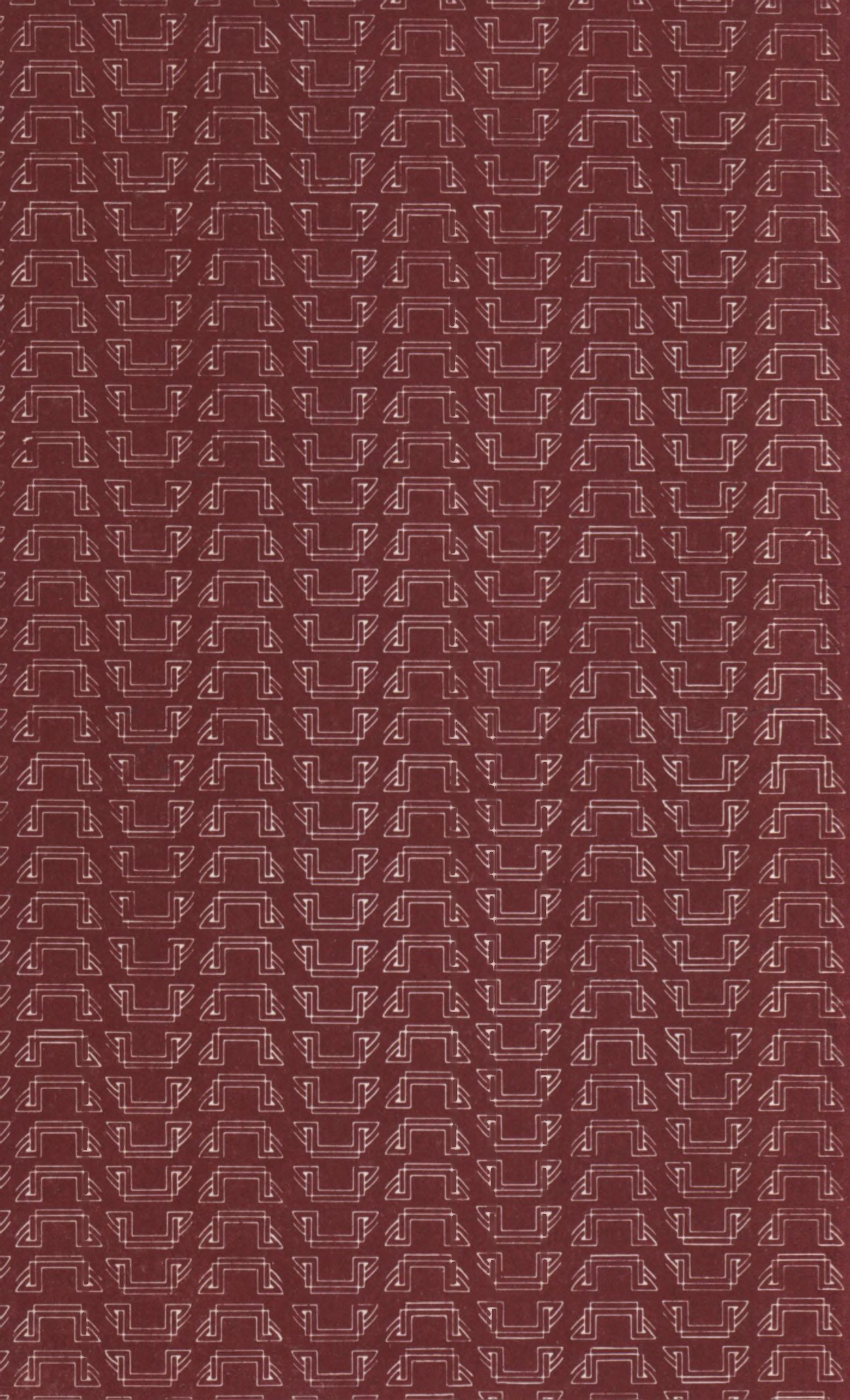
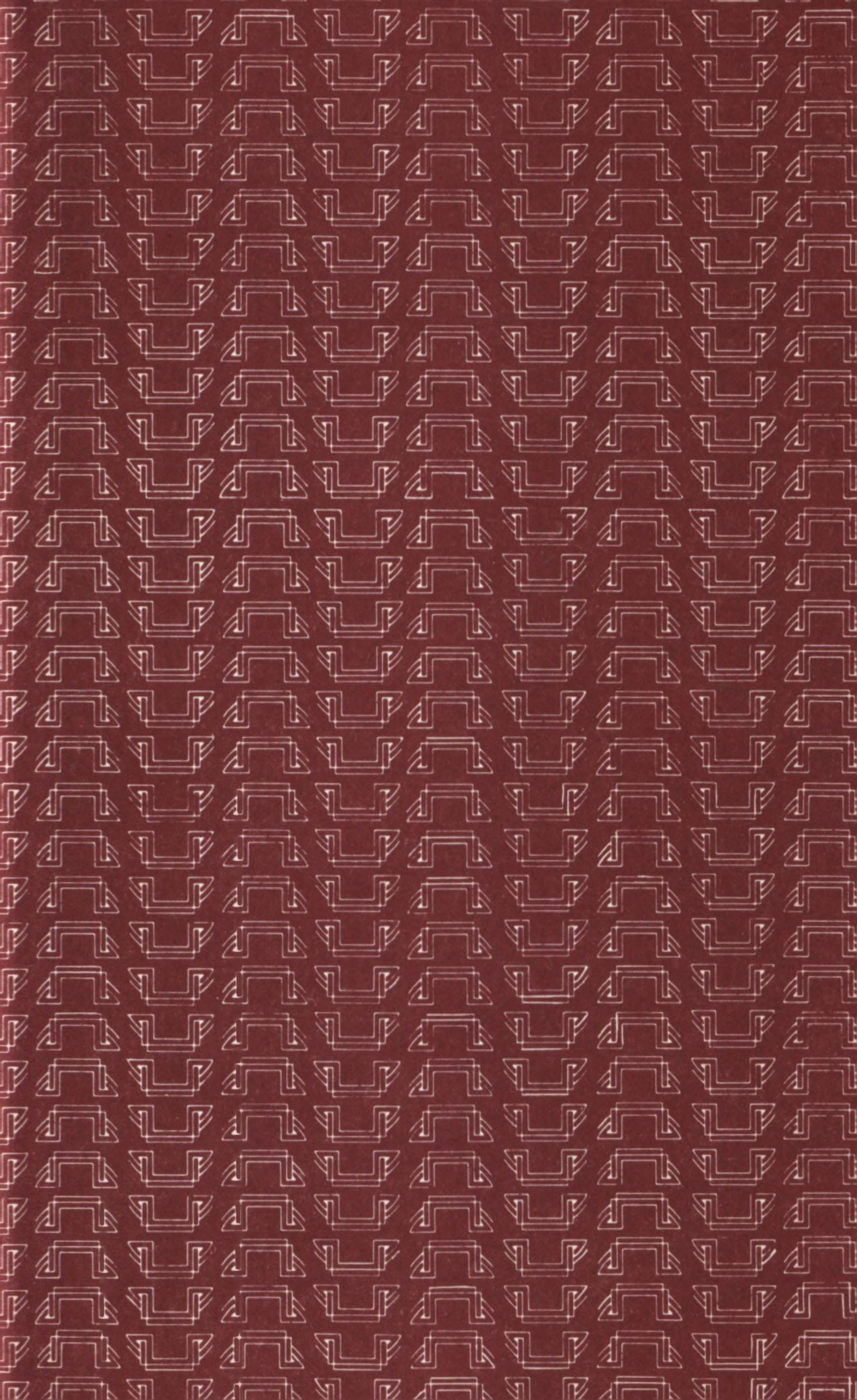
Михаил Чехов

Литературное наследие

Об искусстве актера

2





Российский государственный архив литературы и искусства

•

Музей МХАТ

•





ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

ОБ ИСКУССТВЕ АКТЕРА

ТОМ 2



Москва
«Искусство»
1995

ББК 85.334.3(2)7
Ч56

Второе издание,
исправленное и дополненное

Общая научная редакция М.О.Кнебель

Редактор Н.А.Крымова

Составители:
И.И.Аброскина, М.С.Иванова, Н.А.Крымова

Комментарии И.И.Аброскиной, М.С.Ивановой

Летопись жизни и творчества М.А.Чехова
составлена М.С.Ивановой

Издание выпущено в счет дотации,
выделенной Комитетом РФ по печати

Издание осуществлено при поддержке
Министерства культуры РФ

Ч $\frac{4907000000-013}{025(01)-95}$ 101-90

ISBN 5-210-00183-0(т.2)
ISBN 5-210-00182-2

Михаил Чехов
об искусстве актера

В истории культуры особое место занимают художники, наделенные даром постоянного самоанализа, жаждой познания законов и тайн своего дела. В русском актерском искусстве в этом драгоценном ряду стоят имена М. С. Щепкина, А. П. Ленского, К. С. Станиславского, М. А. Чехова. Великие актеры-творцы сознательно искали пути к сценической правде, прокладывали дорогу творческой мысли новых поколений.

Когда Михаил Чехов играл на сцене, его зрителям меньше всего думалось о том, что наступит время и этот актер раскроется как серьезный мыслитель. Но такое время наступило. Сегодня личность этого художника открывает себя заново, в новом качестве и объеме.

Взгляды Чехова на актерское искусство требуют внимательного рассмотрения и изучения. Это необходимо для полноты истории русского и мирового театра, это нужно искусству вообще. Перед нами — в документах — напряженный процесс мысли, направленный на раскрытие тайн творчества.

Заметим, что Чехов, несомненно знавший о том, какой славой окружено его искусство, не придает своей личной славе никакого значения. Я уже писала о том, что многие люди искусства, пытавшиеся понять секрет его игры, отступали со словами: «Непостижимо!» Им было непонятно, *как* достигается такой результат. В своих статьях, лекциях и книгах Чехов как бы отвечает всем нам: это постижимо и достижимо, этого можно добиться трудом.

Он ничего не прикрывает завесой таинственности, ничего не объясняет магией, божественным наитием и т. п. Напротив, с неколебимой верой в творческие возможности человека он открывает другим секреты своего искусства, во всех деталях рассматривает творческий процесс вообще — от начальных звеньев до конечных и каждое звено в отдельности.

В этом смысле его можно сравнить только со Станиславским. Мне лично не приходилось ни у кого другого, кроме этих двух гениев, видеть такое сочетание почти детской непосредственности, эмоциональной открытости и напряженного

самоанализа, не упускающего из виду ни одной детали творческого процесса.

Книга Чехова «Путь актера» по искренности, по откровенности стоит рядом с книгой Станиславского «Моя жизнь в искусстве». Обе эти книги оставляют глубокий след в душах читателей, обе таят в себе обещание продолжить разговор об актерском искусстве. И оба художника этот разговор действительно продолжили: Станиславский — в «Работе актера над собой», Чехов — в книге «О технике актера».

Станиславский, как известно, обладал сверхразвитой интуицией, отнюдь не был рассудочным человеком, но свой долг (даже миссию) видел в том, чтобы «поверить алгеброй гармонию» и оставить будущему поколению результаты этой работы. Его и радовало и пугало, что, не будучи ученым, он как ученый рассуждает о законах искусства. Он искал способ изложения своих открытий, понимая, что сухой учебник оттолкнет людей творчества.

Воображение подсказало Станиславскому форму будущей книги. Ему представился учитель и ряд его учеников. Обращаясь постоянно к жизни, к жизненным впечатлениям, Станиславский, может быть, впервые изменил себе: он *придумал* действующих лиц своей теоретической книги. Он не был писателем-беллетристом. Его сверхзадачей было: вложить свой богатейший опыт в уста учителя, облик которого казался ему литературно убедительным. В итоге мы, читатели, стали ассоциировать Аркадия Николаевича Торцова, отвечающего на все вопросы, знающего корни всех ошибок и т. д., с неповторимой, противоречивой, гениальной личностью Константина Сергеевича Станиславского.

Кроме того, свою книгу он писал, когда в силу болезни уже был оторван от театра.

Теперь о Чехове. Его путь к теории был иным, хотя корни, природа самоанализа тут сходны. Как уже говорилось, Чехов был одержим идеей самоусовершенствования — не только в актерском, но и в человеческом плане. Это, несомненно, отразилось на всех его поисках. Но Станиславскому от природы был дан дар гармонии, Чехов же искал эту гармонию в мучениях и страданиях. То, что свои литературные работы он освободил от всякой тени этих мук, говорит о присущей ему скромности и о значительности найденного.

Бесконечно грустно одно — то, что в анализе искусства такой актер, как Михаил Чехов, опирался в основном на свой прошлый опыт, а за стенами его дома в Калифорнии шла совсем другая жизнь, чем та, что бурлила за стенами дома Станиславского в Леонтьевском переулке и наполняла своим гулом этот дом каждый день с утра до вечера. Невольно думаешь о том, какими интереснейшими могли бы быть педагогические опыты Чехова, если бы их почвой оставалась родная земля, русский театр, новые поколения наших актеров и режиссеров...

Что касается его взглядов, то настоящее издание открывает очень раннюю устремленность художника к сознательному изучению своего дела. Чехова следует понимать целостно, во всей

сложности его характера и судьбы — став теоретиком, занявшись уже к концу жизни обобщением своего опыта, он не перестал быть художником, он остался им до конца жизни.

Материалы данной книги обращают нас к тому времени, когда рядом с Вахтанговым и Сулержицким Чехов переживал приобщение к школе Художественного театра. Это приобщение даже у самых крупных актеров бывало разным. Но я думаю, что в МХАТ не было другого актера, который бы так сразу, так глубоко и осознанно воспринял систему Станиславского, как Чехов. Он не просто подчинился определенному методу работы и не только послушно пошел за великим режиссером. Он понял систему Станиславского как художественное мировоззрение — и безоговорочно принял его. Моменты спора, полемики, расхождения — это возникло позже и свидетельствовало прежде всего о предельно развитой творческой самостоятельности. Поначалу же было счастье полного приятия, обретения и, что самое главное,— глубокого познания.

Подтверждение этому — две статьи, опубликованные Чеховым в 1919 году в журнале «Горн». Актер вынес за стены театра и предал гласности то, что внутри театра еще не получило окончательного оформления, но что уже стало его, Чехова, верой в искусстве. Статьи эти принесли их автору немало огорчений — Станиславский был разгневан. Действительно, ученик нарушил «авторское право» своего учителя, опубликовал то, что публиковать мог только Станиславский. Против статей Чехова печатно выступил Вахтангов, Чехову пришлось извиняться перед Станиславским. Сегодня, однако, интересны не эти сюжетные подробности ситуации, а совсем другое: в чеховских статьях поражает синтезирующая работа актерского ума и глубина проникновения в новые театральные идеи. Молодой Чехов не был теоретиком. Но ему было свойственно стремление *понять*. Понять то, что (он чувствовал это всем своим существом) отвечает творческой природе актера, развивает ее и совершенствует. Постепенно возникла и другая потребность — фиксировать собственные мысли о природе творчества, находить им литературную, словесную форму.

Каковы же творческие принципы Михаила Чехова — актера, педагога, отраженные в настоящем издании? Отметим главные из них.

Во-первых, это убежденность в том, что искусство актера определяется глубиной *внутреннего перевоплощения*. Эту веру Чехов обрел в России, в Художественном театре, и пронес ее через всю жизнь. По существу, все его печатные труды, статьи и книги, мучения поисков — все освящено этой верой. Как добиться полноты перевоплощения — вот главный вопрос, который он задает себе постоянно: в статьях 1919 года о системе, в лекциях актерам литовского театра и Голливуда, наконец, в книге «О технике актера». Ремесленные навыки, демонстрация мастерства, соблазны всяческого представленчества его не интересуют и далеки от него настолько, что он почти не касается чуждой ему сферы. Станиславский, чей опыт и открытия охватывали театр в целом, как известно, немалое

место уделял тому, что собой представляет, скажем, «ремесло» или «представление». Станиславскому были важны *все* стороны театра, *все* его аспекты, направления и возможности. Мысль Чехова не так широка, более сконцентрирована. Поле ее действия — то, что мы вслед за Станиславским называем перевоплощением и переживанием. Следует отметить, что именно по вопросу «переживания» между Чеховым и Станиславским впоследствии возникло расхождение. Но к этому я обращусь чуть позже.

Итак, внутреннее перевоплощение. То есть полная внутренняя перестройка актера в соответствии с характером роли, общим замыслом спектакля, его идеей и стилем. Эти взгляды Чехова соответствуют корневым основам русского искусства. Зарубежные впечатления, знакомство с мировым театром, многолетний педагогический опыт вне России — ничто не поколебало убеждений Чехова. Он своими глазами увидел, что актерское искусство разных стран может иметь свою национальную специфику, привычки и уклад других театральных школ. Он все это не только увидел, но познал на самом себе, работая у Рейнгардта, снимаясь в Голливуде и т.д. Но книга «О технике актера», написанная уже *после* освоения этого разнообразного опыта, посвящена все той же, единственной и главной для Чехова проблеме: каким путем, каким способом добиться глубокой правды внутреннего перевоплощения. Тем же проблемам были посвящены и занятия Чехова с учениками и лекции, прочитанные в Голливуде.

Погрузившись в мир совсем других ценностей, русский актер как главную ценность хранит то, что познал на родине. В этом смысле характерны размышления Чехова об актере как *участнике общего дела*. Кстати, будет заблуждением рисовать Михаила Чехова актером-эгоистом, гастролером и индивидуалистом. Он был прямой противоположностью всему этому, совсем о другом мечтал, к другому стремился. Стоит поставить рядом две главы его книги «О технике актера» — одну, посвященную «индивидуальности», другую — о коллективе,— чтобы понять истинные взгляды Чехова на серьезнейшую театральную проблему. (Забегая вперед, отмечу, что представление Чехова об «ответах», которые актер должен получать, задавая роли свои «вопросы», касается и композиции пьесы, и основной идеи, и характеров других действующих лиц, и места своей роли среди других. То есть основой перевоплощения Чехов считает обязательное ощущение пьесы и спектакля *в целом*. Он не мыслит актера вне ансамбля, вне среды. Актерский индивидуализм ему чужд, более того — враждебен.)

Содержание той главы книги, которая названа «Актерский коллектив», выглядит драматично на фоне личной судьбы Чехова. В эпиграфе он, по-видимому, хочет выразить какую-то квинтэссенцию своего опыта: «Коллектив, возникающий из *желания* отдельных его членов совместной работы, повышает творческие силы индивидуальности; коллектив же, составленный *по принуждению*, ослабляет индивидуальность, лишает ее оригинальности и постепенно придает ее действиям характер механичности». Он всю жизнь тянулся к людям, на сцене тянулся к партнерам и проявлял

замечательную чуткость к ансамблю. Печально, что в итоге ему так и не удалось создать коллектив единомышленников, и это сыграло трагическую роль в его судьбе.

В нашей педагогике мы постоянно встречаемся с задачей создания коллектива и в театральном институте и тем более в театре, в работе над спектаклем. Создать из многообразной человеческой массы единый коллектив — дело чести каждого театрального руководителя. Поэтому к советам Чехова следует внимательно прислушаться, притом, разумеется, что у каждого педагога могут быть свои секреты для объединения людей в общем деле.

Творческая позиция Чехова ясна: как бы талантлив ни был актер, он не сможет полно раскрыть своего дарования, изолируя себя от других. Актеру-художнику надо развить в себе способность к коллективному творчеству и восприимчивость к творческим импульсам других. Надо путем внутреннего усилия «открыться» своим партнерам, научиться воспринимать самые тонкие внутренние движения других.

Для Чехова очень важна мысль о творческой активности, но он и ее связывает с проблемой коллектива. В жизни, по сравнению с театром, человеческая активность понижена. Эта «натуральная» активность не является материалом для творчества. Актерский нажим — ложная активность, она только мешает. Лишь подлинная творческая активность рождает неожиданные средства выразительности и ведет к перевоплощению — необходимо знать в себе это состояние, любить его и отличать от подделок. «Активность имеет объединяющую силу,— говорит Чехов.— Она помогает вступать в общение с партнерами и побуждает к коллективному творчеству».

Вопросы, касающиеся стиля, Чехов тоже рассматривает в связи с возможностью *коллективного* творчества. Чехов предлагает ряд педагогических приемов воспитания в себе чувства стиля. Именно в коллективе, среди партнеров, это чувство, будучи верно направлено, развивается, становится качеством художника.

Проблема творческой индивидуальности для Чехова — одна из основных проблем творчества. Ему бесконечно дорога человеческая неповторимость. Всякой обезличивающей тенденции Чехов-художник чужд. Его мысли об индивидуальном, изложенные в книге «О технике актера», лишены малейшего налета индивидуализма. Они мудры и просты, как прост бывает итог огромного опыта.

Индивидуальность — качество, дарованное природой, которое надо в себе осознать. «Если актер хочет усвоить технику своего искусства, он должен решиться на долгий и тяжелый труд; наградой за него будут: встреча с его собственной индивидуальностью и право творить *по вдохновению*»,— сказано в эпиграфе к одной из глав книги. В этих словах — нечто очень важное для Чехова. К собственной индивидуальности необходимо идти навстречу — этот путь и осмысливает Чехов. Он считает, что творческая индивидуальность всегда стремится выразить одну основную идею, которая проходит через все произведения художника, будь то

писатель, живописец или актер. Речь идет, по существу, о значительности духовного мира актера.

Чехов призывает смело и вдумчиво искать собственный подход к роли и как пример берет образ Гамлета. Нельзя сказать точно, каким был Гамлет в воображении Шекспира, но у каждого актера Гамлет имеет право стать *единственным*, при условии, что с ролью органично сольется творческая индивидуальность актера и образ Гамлета не будет духовно обеднен. Характерно, что, приводя в пример Гамлета, то есть одну из лучших своих ролей, он прежде всего стремится понять, что́ его собственную индивидуальность связывает с другими. Ему чужда какая бы то ни было элитарность, его мышление опирается на веру в общность людей, их духовную связанность, а не разобщенность.

Как уже было отмечено, по одному из вопросов актерской психотехники между Станиславским и Чеховым возникло расхождение. Мы не вправе его обходить, необходимо в нем разобраться. Замечу лишь, что следует помнить при этом, что спор шел на основе коренного единства взглядов,— тем он интереснее.

Уже говорилось, что в мастерстве перевоплощения Чехов проник в самое существо исканий и мечтаний Станиславского. Искусство, к которому стремился Станиславский, было идеалом Чехова. Но в путях, которые к этому искусству вели, они разошлись.

В чем же суть возникшего разногласия?

Станиславский постоянно говорил, что терминология, которой он пользуется в книгах, носит сугубо рабочий характер. «У нас,— писал он,— свой театральный лексикон, свой актерский жаргон, который вырабатывала сама жизнь» [1]. Эта неточность формулировок иногда приводила к непониманию ряда мыслей Станиславского, а порой и к их искажению.

«Я в предлагаемых обстоятельствах» — одно из тех «словесных наименований», которые и сегодня вызывают разноречивые суждения. Прав ли Станиславский, который настаивал на этом пути? Прав ли настороженно к этому относившийся Немирович-Данченко? Прав ли Чехов, ощутивший здесь опасность бездуховности?

Станиславский считал, что актер должен идти к роли непременно *от себя*, от искренней веры в то, что все происходящее в пьесе происходит именно с ним, с актером. Только тогда возникает сценическое самочувствие: «я есмь». Немирович с этим спорил. Он считал, что актер побеждает тогда, когда, обогащенный авторским замыслом, создает образ, характер. Он утверждал, что и Станиславский в период своей активной актерской работы поражал зрителей неповторимой оригинальностью создаваемых образов — все его роли были насыщены тонким чувством «лица автора» и от «я в предлагаемых обстоятельствах» эти замечательные создания были далеки. Немирович до глубокой старости не мог примириться с формулой «я в предлагаемых обстоятельствах».

---

[1] *Станиславский К.С.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 2. М., 1954, с. 6.

Он наблюдал, как постепенно она берет верх в репетиционной практике МХАТ, но продолжал бороться за свои убеждения.

Во время одной из бесед с молодыми актерами МХАТ Немирович говорил: «Это мало — «идти от себя». Вы должны «от себя» находить самочувствие, *которое диктуется автором*». Он опасался, что, не имея твердого ориентира в стройном замысле, актер начнет подменять крупные задачи мелкими, взятыми на поверхности текста. Немирович считал, что феноменальная интуиция Станиславского раскрывала ему то, что рядовому актеру недоступно.

Чехов с годами пришел к убеждению, что «я», о котором говорит его учитель, может привести актера к натурализму. Сейчас мне кажется, что позиция Чехова была ближе к позиции Немировича-Данченко.

Чехов полагал, что обыденное человеческое «я» актера не может служить существенным материалом роли, что оно неминуемо приведет к скучно-бытовым краскам. Это мелкое «я», по Чехову, является носителем эгоистического актерского сознания. Художественный образ, считал Чехов, есть нечто очищенное от житейских чувств актера. Путь к этому образу и слияние с ним предполагают своеобразное очищение и возвышение творческой личности.

Логическое развитие взглядов привело Чехова к уверенности, что мир художественных образов существует как бы вне нас. Стоит внимательно прочитать «Дневник о Кихоте», чтобы понять, каким бывал путь самого Чехова к роли, к образу, который, по его убеждению, живет где-то в мировом пространстве, зовет актера к себе и должен ему открыть себя. Задача актера, считает Чехов,— задавать этому образу вопросы, то есть притягивать его к себе, терпеливо ждать ответа, а получив ответ, находить в себе возможность соответствовать такому подсказу.

Можно спорить с Чеховым. (Кстати, ни Чехов, ни Станиславский не считали, что владеют полной и окончательной истиной, тем более — что могут безукоризненно точно ее сформулировать.) Но нельзя не видеть в этой позиции заряда творческой энергии. В чем она? Прежде всего — в призыве к максимальной активности не только воображения, но вообще всей духовной жизни актера.

Предлагаемый Чеховым способ репетирования предъявляет актеру требование постоянно обогащать запас чувств, знаний, наблюдений, памяти. Отвергая мелкое, эгоистическое «я», Чехов, по существу, призывает к развитию немелкого и неэгоистического, то есть духовного содержания личности. И здесь возникает уже не конфликт, а интереснейшая перекличка со Станиславским. «Становится на очередь вопрос о запасах нашей эмоциональной памяти,— пишет Станиславский.— Эти запасы должны быть все время, беспрерывно пополняемы. Как же добиться этого? Где искать необходимый творческий материал? Как вам известно, таковыми в первую очередь являются наши собственные впечатления, чувствования, переживания. Их мы почерпаем как из действительности, так и из воображаемой жизни, из воспоминаний, из книг, из

искусства, из науки и знаний, из путешествий, из музеев и, главным образом, из общения с людьми»[2].

Чехов считал, что материалом искусства являются лишь чувства по поводу роли, чувства, очищенные материалом искусства. Но тут между Станиславским и Чеховым не столько борьба, сколько сложная диалектическая связь — ведь невозможно представить себе творчество того же Чехова вне его собственных чувств, собственной эмоциональной памяти, постоянно обогащающихся художественных впечатлений и т. д.

У каждого крупного художника сцены всегда свои, особые взаимоотношения с образом и свое понимание этой проблемы. Станиславский создал учение о двух перспективах — перспективе актера и перспективе роли. Немирович-Данченко утверждал, что любую, даже трагическую роль необходимо играть так, чтобы испытывать радость в моменты творчества. Коклен-старший писал, что «первое *я* актера должно господствовать над вторым *я*, то есть то *я*, которое *видит*, должно неограниченно, насколько это возможно, управлять вторым *я*, которое *выполняет*. Это правильно для любого мгновения, особенно во время хода спектакля»[3]. Луи Жуве в книге «Мысли о театре» пишет: «Здесь (на сцене. — *М. К.*) рождаются и формируются новые существа, и мы никогда не узнаем, они ли наделяют нас воображением или, наоборот, сами они являются продуктом нашего воображения»[4].

Михаил Чехов наделял художественный образ *самостоятельным сознанием* — до такой степени живым этот образ ему представлялся. Для него созданный актером образ является носителем некоего «третьего сознания». Этот термин помогает Чехову объяснить важную мысль: полное слияние актера с образом касается всех сторон психики, физики и рассудка. Достижение «третьего сознания» — конечная цель творческой работы, потому что тогда этому сознанию будет ежесекундно подчиняться весь актерский аппарат, оно будет диктовать поведение, логику действий, самочувствие и т. д.

Мне лично не представляется точным и удобным сам термин, введенный Чеховым. Но дело не в термине. Нужно разобраться в существе его взглядов. Будучи предельно зорким художником, Чехов усмотрел в позиции Станиславского то, что при неверном и нетворческом использовании действительно может привести если не к натурализму, то к лишенной образной силы мнимой естественности поведения. Мы сейчас знаем, каков итог деятельности тех догматиков системы, от которых отрекался сам Станиславский. Они принесли немало вреда нашему театру.

Чехов верно разглядел опасность. Но он, мне кажется, оказался перед другой опасностью, предложив как единственно верный путь свою «теорию имитации».

---

[2] *Станиславский К. С.*, т. 2, с. 245.
[3] *Коклен Б.-К.* Искусство актера. Л.—М., 1937, с. 58.
[4] *Жуве Л.* Мысли о театре. М., 1960, с. 178.

В ряде статей, писем, на страницах книги «О технике актера» он призывает внимательно вглядываться в образ, возникающий в воображении актера, и потом *имитировать* его.

Если брать это слово вне сложного контекста поисков Чехова, можно подумать, что речь идет о «передразнивании», подражательстве. (Такая опасность действительно возникала перед некоторыми актерами МХАТ 2-го. Встретившись с ними в совместной работе, мне пришлось преодолевать их стремление изображать образ и на этом внешнем изображении останавливаться.) Сам же Чехов-актер не только на сцене, но и в импровизациях на учебных занятиях, когда одного за другим показывал своих «человечков», целиком перестраивал себя и внутренне и внешне. Это была гораздо более глубинная, внутренняя работа, нежели та, которую легко усмотреть в слове «имитация».

Станиславский, у которого чувство правды было доведено до фанатизма, не мог принять рассуждений об «имитации». Чехова-актера он высоко ценил, чеховские мысли об «имитации» не принимал. Но для самого Чехова «имитация» была не только «идеей» и не столько найденным термином, но тем, что именно ему, Чехову, помогало творить. И тут все решала сила чеховского воображения — она была невероятной, поистине фантастической. По ее велению и происходила та перестройка актера, которая всех поражала. Другие не обладали такой силой и вяло относились к возможности ее развить. Чехов был уверен: эту творческую энергию можно и нужно развить, максимально усилить, и в этом все дело.

Спор со Станиславским нашел отражение в письме Чехова В. А. Подгорному, публикуемом в настоящем издании. Но вот передо мной еще документ — запись Станиславского. Может быть, она относится именно к той самой встрече, о которой рассказывал Чехов? Тогда в существе спора кое-что проясняется. Во всяком случае, перед нами свидетельство того, насколько внимательно Станиславский относился к разнообразным и неожиданным возможностям актерской природы.

«Одни актеры,— пишет Станиславский,— как известно, создают себе в воображении предлагаемые обстоятельства и доводят их до мельчайших подробностей. Они видят мысленно все то, что происходит в их воображаемой жизни.

Но есть и другие творческие типы актеров, которые видят не то, что вне их, не обстановку и предлагаемые обстоятельства, а тот образ, который они изображают, в соответствующей обстановке и предлагаемых обстоятельствах. Они видят его вне себя, смотрят на него и внешне копируют то, что делает воображаемый образ.

Но бывают актеры, для которых созданный ими воображаемый образ становится их alter ego, их двойником, их вторым «я». Он неустанно живет с ними, они с ним не расстаются. Актер постоянно смотрит на него, но не для того, чтобы внешне копировать, а потому, что находится под его гипнозом, властью и действует так или иначе потому, что живет одной жизнью с образом, созданным вне себя. Некоторые артисты относятся

мистически к такому творческому состоянию и готовы видеть в создаваемом якобы вне себя образе подобие своего эфирного или астрального тела.

Если копирование внешнего, вне себя созданного образа является простой имитацией, передразниванием, представлением, то общая, взаимно и тесно связанная жизнь актера с образом представляет собой вид процесса переживания, свойственный некоторым творческим артистическим индивидуальностям...»[5].

На этом запись обрывается, она еще раз раскрывает глубокую честность и объективность Станиславского. Не могу отделаться от ощущения, что он мысленно продолжал обдумывать опыт Чехова, общаться со своим учеником. Во всяком случае, он подтвердил, что знает, учитывает тот уникальный тип творческого мышления, который был свойствен Чехову. Повторяю, речь идет прежде всего о могуществе и способностях такого человеческого свойства, как *воображение*, и о вере Чехова в решающую роль этого свойства.

Чехов, как уже говорилось, был наделен совершенно исключительным даром воображения. С поразительной легкостью он погружался в предлагаемые обстоятельства любой пьесы, видел роль в мельчайших подробностях, слышал, как говорит его будущий герой, ярко представлял себе чужую природу чувств. Однако свойства чеховского таланта в данном случае органично сливаются с законами творчества, едиными для многих писателей, поэтов, художников.

Теперь — о способе репетирования. Чехов призывает актера «властвовать» над возникающим перед его внутренним зрением образом и предлагает для этого свой путь. Этот путь, как уже говорилось, заключается в том, что образу следует «задавать вопросы». При этом Чехов подчеркивает разницу между вопросом рассудочным и вопросом, рожденным силой воображения. По существу, он призывает к *образному мышлению*, отвергая холодный рационализм. В этом он глубоко прав.

Чехов упорно настаивает на том, что эта работа не терпит спешки. Чем сложнее вопрос, задаваемый образу, тем терпеливее надо ждать. Спрашивать и ждать. Вновь спрашивать и вновь ждать. Это не что иное, как длительное состояние предельной мобилизации, в котором на равных участвуют сознание и интуиция.

«...Художественный образ, предстоящий моему внутреннему взору, открыт для меня до конца со всеми его эмоциями, чувствами и страстями, со всеми замыслами, целями и самыми затаенными желаниями. Через внешнюю оболочку образа я «вижу» его внутреннюю жизнь», — говорит Чехов. Внутренняя жизнь роли — наиважнейшая для него цель. Отсюда и любимый им пример: Микеланджело, который, создавая своего Моисея, видит не только мускулы и складки одежды, но *внутреннюю* мощь человека. Именно внутренняя мощь Моисея вдохновила Микеланджело на создание

---

[5] *Станиславский К. С.*, т. 3, 1955, с. 470—471.

именно *таких* мускулов, на *такую* композицию ритмически падающих волос, складок одежды и т. д.

Внушив читателю мысль, что без активной работы воображения творчество невозможно, Чехов предостерегает: не надо думать, что образы в фантазии актера будут вспыхивать и сменять «друг друга со все возрастающей быстротой». Нужно выработать силу и умение удерживать образ перед своим внутренним взором столько, сколько нужно для работы, для того чтобы воспламенилось «творческое чуство».

С проблемы воображения Чехов начинает свою книгу «О технике актера», и, естественно, его мысль тут же сплетается с тем, что Станиславский называл «кинолентой ви́дений». «Образы наших ви́дений, — писал Станиславский, — возникают внутри нас, в нашем воображении, в памяти и затем уже как бы мысленно переставляются во вне нас, для нашего просмотра. Но мы смотрим на эти воображаемые объекты изнутри, так сказать, не наружными, а внутренними глазами (зрением)»[6]. Здесь, казалось бы, опять намечается некоторое разногласие между Чеховым и Станиславским. Станиславский уверен, что образы возникают «внутри нас», Чехов считает, что они существуют вне нас. Вчитываясь внимательно в смысл слов Станиславского, можно понять, что разногласия нет. Вот другая запись Станиславского: «Кстати, по поводу внутренних ви́дений. Правильно ли говорить, что мы ощущаем их внутри себя? Мы обладаем способностью видеть то, чего на самом деле нет, что мы себе лишь представляем»[7].

И Станиславский и Немирович понимали, что вне образного мышления нет творчества, а путь к этому специфическому, художественному способу мыслить не так прост, как кажется. Нередко актер останавливается на первоначальном процессе логического, рационального анализа фактов пьесы и дальше этого не идет. Этот путь незаметно убивает фантазию и эмоциональное начало. Между тем как бы индивидуально ни протекал процесс сближения с ролью, от актера требуется прежде всего активная и свободная работа воображения, фантазии, богатство ви́дений.

О проблеме «ви́дений» сейчас ведутся разговоры более всего на стадии учебы, в театральных институтах. Но ни в живой практике театра, ни в теории эта важнейшая проблема художественного творчества по-настоящему еще не разработана. На практике актеры чаще всего удовлетворяются случайностью: увидится что-нибудь по ходу репетиции — хорошо, не увидится — ничего не поделаешь. Специально работать над ви́дением роли, ежедневно обогащать эти ви́дения новыми деталями, углублять и расширять их, искать пути соединения их с общим замыслом спектакля — на это не хватает ни воли, ни терпения. В жизни мы всегда видим то, о чем говорим. Сценическое мастерство требует сознательного развития этой особенности нашей психики. Увы, актеры чаще

---

[6] *Станиславский К. С.*, т. 2, с. 85.
[7] *Там же*, с. 84.

всего изменяют этому, пытаются со сцены воздействовать на зрителя «пустым» словом.

Когда Станиславский впервые заговорил о «киноленте ви́дений» и «иллюстрированном подтексте», это было подлинным открытием в сценическом искусстве. Сегодня игнорировать это слагаемое в процессе создания образа — все равно что начать экспериментировать в области современной физики, игнорируя закон сохранения энергии. Станиславский предлагал актерам тренировать ви́дения отдельных моментов роли, постепенно накапливать их, логически и последовательно развивать. Актер должен научиться видеть события прошлой жизни своего героя так, чтобы в словах роли выражать лишь маленькую частицу того, что он знает. Если же систематически возвращаться к ви́дениям, необходимым по роли, они становятся с каждым днем богаче, обрастают сложным комплексом мыслей, чувств, ассоциаций. В этих мыслях о природе творчества Станиславский и Чехов — единомышленники и верные союзники. Оба стремились к максимальному сближению актера и образа путем напряженной духовной работы.

Один из наиболее разработанных в теории элементов творческого процесса — «внимание». Станиславский и Немирович-Данченко, а впоследствии многие их ученики сосредоточивали свой интерес на этой проблеме. В своей студии Чехов учил нас прежде всего упражнениям на внимание. В книге «О технике актера» он касается множества вопросов, связанных с вниманием, при этом развивая по-своему некоторые мысли Станиславского и Немировича-Данченко.

«Внимание есть *процесс*»,— утверждает Чехов. Кажется, в этом как бы нет нового. Чехов анализирует этот процесс так, что его анализ заключает в себе нечто, несомненно обогащающее нашу педагогику. Этот анализ уникален по точности и емкости. «В процессе внимания,— пишет Чехов,— вы внутренне совершаете одновременно четыре действия. Во-первых, вы *держите* незримо объект вашего внимания. Во-вторых, вы *притягиваете его к себе*. В-третьих, *сами устремляетесь к нему*. В-четвертых, вы *проникаете в него*». Слагаемые процесса названы, этапы определены образно и точно. Можно сказать, они отлиты в формулы, и эти формулы чрезвычайно заманчивы не только для тех, кто занимается театральной педагогикой, но и для актеров, осознанно работающих над ролью. Могу добавить, что со своими учениками, студентами ГИТИСа, я часто пользуюсь советами Чехова, и это приносит безусловную пользу. Чеховым явно нащупан путь к тому, что, казалось бы, не разложимо на действия.

Чрезвычайно интересны чеховские упражнения на внимание и воображение. Их цель — выработать в актере максимальную внутреннюю гибкость. Чехов предлагает не просто вообразить нечто, но обязательно увидеть это нечто в движении, в изменении: молодой человек превращается в старика, зеленый побег развивается в ствол, в ветки, в дерево и т. п. Гибкость воображения, по Чехову, подразумевает точное ви́дение и фиксацию *этапов раз-*

вития, связь их, постепенность и закономерность движения. Всякая статика Чехову чужда. Его творческая мысль объемлет мир и искусство в постоянном движении, в динамике внутренних противоречий. Характерно, что фантазировать он призывает, проникая в такие образы, как король Лир и Гамлет Шекспира, Орлеанская Дева Шиллера, Борис Годунов Пушкина, Дон Кихот Сервантеса. То есть он имеет в виду достаточно образованных учеников, таких, которые способны «задавать вопросы» Лиру, Борису Годунову, Гамлету...

Очень важен и другой совет Чехова: не надо останавливаться на первых возникших в воображении образах — «лучший образ всегда готов вспыхнуть в воображении, если вы имеете смелость отказаться от предыдущего». На репетициях сам Чехов поражал щедростью, обилием неповторимых и каждый раз новых красок. Но мысль об «отказе от предыдущего» продиктована и неприятием штампов и, главное, верой, что в силах любого одаренного человека развить свой дар, укрупнить его. Станиславский призывал к тому же — на каждом спектакле менять приспособления, углублять внутренние ходы роли, отбрасывать, не жалея, найденное вчера.

Высказанная Чеховым мысль о необходимости отказываться от предыдущего ведет к одному из секретов его собственного искусства и важнейшему принципу творчества — импровизационному самочувствию актера в роли.

В книге «О технике актера» он подытоживает свои мысли по этому поводу. К главе об импровизации им взят эпиграф (он, кажется, принадлежит самому Чехову): «Усвоить *психологию* импровизирующего актера — значит найти себя как художника». И здесь он опять-таки не пытается объяснить дар, которым его наделила природа, более всего он одержим желанием поделиться с другими тем, как он понял сущность актерской профессии.

Импровизирующий актер, считает Чехов, чувствует себя творчески свободно: на каждом спектакле подсознание подсказывает ему новые неожиданные краски. Надо открыть дорогу подсознанию, поверить и полюбить его. Не могу еще раз не направить внимание читателя к аналогичным мыслям Станиславского: «Без сильно развитой, подвижной фантазии невозможно никакое творчество — ни инстинктивное, ни интуитивное, поддерживаемое внутренней техникой. При подъеме же ее расшевеливается в душе художника целый мир спавших в ней, иногда глубоко погрузившихся в сферу бессознательного образов и чувств»[8].

Многие из чеховских упражнений проверены мной на практике. Они интересны в целом и важны в деталях.

Темы, которые Чехов предлагает для упражнений, всегда просты. Это очень важно. Дело не в сложности темы, а в том, как на нее откликнется воображение. Не надо усложнять этюды. Чем проще тема, уверен Чехов, тем скорее и вернее этюд приведет к цели.

---

[8] *Станиславский К.С.*, т. 6, 1959, с. 236.

Импровизацию Чехов рассматривает и как способ репетирования и как определенное, единственно верное самочувствие в роли. Отказываясь от этого, актер сводит свое мастерство к ремеслу, к чему-то второстепенному. Ошибкой, весьма распространенной, Чехов считает мнение (иногда бессознательное), что творческой работой занимается драматург, потом — режиссер, а актеру остается лишь точно выполнять их указания. Театр XX века — это театр режиссерский, так распорядилась история, ее ход. Тем громче звучит призыв Чехова к актерам: не терять свое право на творчество, не отдавать его полностью в руки режиссеров и драматургов. Актер — самостоятельный творец роли, а не пассивный исполнитель чужой воли. Он отдает роли всего себя, фактически — всю свою жизнь. Такова убежденность Чехова.

Вернемся к проблеме «перевоплощение-переживание», чтобы прояснить сущность еще одной «размолвки» Чехова со Станиславским.

Школу Художественного театра принято считать «театром переживания». Станиславский отдавал себе ясный отчет в том, что мгновения истинного переживания редки. Но он предложил строго продуманный план подготовки актера к «неведомому миру подсознания, который на минуту заживал внутри»[9].

У Чехова свой взгляд на то, какова роль непосредственного актерского чувства и его проявлений на сцене. Он упорно вводит в свой теоретический обиход термин «сочувствие» и настаивает на том, что сочувствие актера образу опять-таки преградит путь мелким, эгоистическим чувствам, которые могут замусорить роль. Дар сочувствия — это *дар художника*, его-то и надо в себе осознать и высвободить. «Художник в вас страдает за Гамлета, плачет о печальном конце Джульетты, смеется над выходками Фальстафа» — эти слезы и этот смех, по Чехову, есть материал, необходимый искусству.

Расхождения со Станиславским здесь нет, но есть очень характерная поправка, внесенная Чеховым в область психотехники. Она касается *отношения* художника к образу. Сочувствие есть не что иное, как отношение, как один из путей к подсознанию и живому чувству в роли.

На мой взгляд, особый интерес имеет та часть теоретического наследия Чехова, которая посвящена «атмосфере». Само отношение к этой проблеме открывает лабораторию Чехова-актера, представителя русской школы в мировом театральном искусстве.

Атмосфера им исследуется с разных сторон — как явление жизни, как стимул творчества, как способ анализа роли и пьесы, как связующее начало в замысле и т. д. Этой проблеме он отдает многие разделы своих лекций, статью, обращенную к ученикам в Литве, наконец, развернутую главу книги «О технике актера». Наиболее точной по мысли мне представляется статья-письмо. Начав с того, что актеру надо внимательно вглядываться в жизнь,

---

[9] *Станиславский К. С.*, т. 3, с. 315.

он приходит к важнейшему для себя выводу: «Дух спектакля — это идея, заложенная в нем. Идея, ради которой автор, режиссер и актеры совместно создают спектакль». Душой спектакля он называет атмосферу, «в которой протекает и которую излучает спектакль». «Тело» спектакля — все то, что доступно зрительскому глазу.

Чехов не упускает из виду, что атмосфера — это не настроение, а нечто большее. Атмосфера вбирает в себя многие настроения, она их объединяет и создает *целое*. Так в жизни, так должно быть и на сцене. В это утверждение Чехов вносит страстность своей натуры. И вот, на мой взгляд, выразительный итог всех этих рассуждений: «Мудрость, содержательность спектакля зависит от его духа, от его идеи. Красота, уродство, изящество или грубость спектакля зависят от его тела, от всего видимого и слышимого в нем. Но *жизнь*, огонь, обаятельность, привлекательность спектакля зависят исключительно от его душевной атмосферы. Ни идея (дух), ни внешняя форма (тело) не могут дать ЖИЗНЬ спектаклю. Без души, без атмосферы, он всегда останется холодным, и зритель будет равнодушными глазами взирать на сцену и искать утешения в критике, суждении и осуждении».

Чехов уверен, что атмосфера «обладает силой изменять содержание слов и сценических положений». Это смыкается с мыслями Станиславского и Немировича-Данченко. Разговор о значении атмосферы в искусстве сегодня полезен, может быть, как никогда. Речь идет о том, что, игнорируя атмосферу, можно обескровить спектакль, роль, вообще театр. Проблема требует внимательного изучения. Чехов был прав, призывая к этому.

В свое время Немирович-Данченко высказывал беспокойство по поводу «оводевиливания» Островского. По существу, он говорил о замене духовного содержания его пьес развлекательным. В современном театре эта опасность увеличилась и у нас и за рубежом. Вместо углубления в данного автора, будь то Островский, Чехов или Шекспир, режиссеры ищут развлекательное начало. Обо всем этом Чехов, несомненно, думал, когда утверждал, что атмосфера обладает великой силой одухотворения спектакля. Он искал силу, которая способствует *единению* на сцене, то есть ансамблю, *одухотворенной человеческой совместимости*. Отсюда упор на «партитуру атмосфер, сменяющих друг друга в спектакле», и мысль о «борьбе атмосфер». (Характерно, что многие чеховские упражнения «на атмосферу» так или иначе затрагивают темы морали, этики: это типично для Чехова — учителя, педагога, человека. С годами, за рубежом, не только не угасла, но возросла и окрепла этическая основа его педагогики.)

Примеры живой и подлинной атмосферы Чехов находит в театре, в живописи, в музыке, наконец, в жизни. Он призывает актера быть чувствительным в восприятии окружающей атмосферы, уметь слушать ее, как музыку. Заметим, что в книге «О технике актера» камертоном к этой теме он берет рассказ А. П. Чехова «Калхас», для героя которого сцена, где он провел всю жизнь, полна неизъяснимой, волнующей атмосферы. (Я помню, как любили сидеть

в пустом темном зрительном зале Станиславский, Немирович-Данченко, Попов. Каждого из них тянуло побыть в одиночестве именно тут, перед сценой, в темноте...) Зритель ходит в театр, чтобы побыть в атмосфере, полной выдумки, фантазии, тем не менее вся энергия его мысли направлена на установление связей этой «нереальности» с реальностью, которой он живет. Тут нет противоречия — мир сцены, действительно, есть мир условный, нереальный, преображенный человеческим творчеством. Материалом же для работы фантазии является не что иное, как жизнь — во всех ее формах и проявлениях.

Чехов как художник привязан к этому материалу накрепко.

При всем том именно в главе об атмосфере (книга «О технике актера») видны следы внутренних противоречий в его мироощущении. Отсюда — интонация настороженности, с которой Чехов говорит о «материальном». Мы придаем другой смысл и значение «материальному», чеховская настороженность кажется просто наивной. Важно, однако, понять *главную* устремленность художника. Чехов (впервые в театральной методике) рассматривает атмосферу как *способ репетирования* — вот что существенно. Атмосфера как стимул творчества *вводится в процесс работы*. Это совершенно новый практический поворот проблемы.

Жаль, что ни в статьях, ни в книге Чехов не дает более или менее точного определения атмосферы. Иногда он отождествляет ее с чувством, иногда рассматривает как стимул чувства и действия. Думаю, что следует внести поправку в утверждение, что атмосферу следует «признать явлением объективным». Дело в том, что и в жизни и в театре атмосфера складывается из множества факторов. Субъективное и объективное в данном случае находятся в разнообразных и подвижных связях. В атмосфере, несомненно, есть нечто, как бы не зависящее от человека, но наше появление в ней нередко в корне меняет весь ее смысл.

Глубоко верна чеховская мысль о том, что атмосфера (как и внимание) есть *процесс*. Мы должны угадать движение атмосферы, осознать и зафиксировать характер, природу этого движения. «Воля атмосферы», будучи познанной, прочувствованной, побуждает и волю актера к действию. Интересны советы Чехова в области подготовки к творчеству: уже читая пьесу, надо стараться проникнуть в ее атмосферу, в движения разных атмосфер и т. п.

Станиславский и Немирович-Данченко тоже придавали колоссальное значение атмосфере, говорили и писали о том, какие многочисленные элементы нужны, чтобы создать атмосферу в спектакле. Атмосфера рассматривалась ими как непременное слагаемое спектакля. Чехов почти не останавливает внимание на этом моменте, он переносит весь акцент на значение атмосферы в создании роли и разрабатывает эту сторону проблемы всесторонне, на всех этапах, от предощущения роли до ее охвата в целом, уже в момент воплощения. Думаю, что эти чеховские мысли крайне существенны для нашей практики. Сегодня редкий актер умеет охватить роль в целом, не дробя ее на куски. Случай, когда актер охватывает в целом не только свою роль, но весь спектакль, — и

вовсе исключение. Чехов стремится сделать это исключение правилом. Поэтому таким важным кажется ему, например, момент первоначального замысла. Для него это — интуитивное ощущение (предощущение) целостной атмосферы пьесы. В невидимых глубинах подсознания уже началась работа — образы «ищут друг друга», исчезают, появляются, действуют, меняются. Нужно, чтобы эта подсознательная работа шла при *ощущении целого*, пусть еще неполном, неточном, но действующем как поводырь, как проводник. Роль атмосферы — роль такого проводника. Все, что в статьях, лекциях и книге Чеховым сказано об атмосфере, насыщено высокой духовностью.

Это не мешает ему уделять огромное внимание телу актера. Станиславский, экспериментируя, искал точных путей для уничтожения разрыва между работой рассудка и тела. Он назвал свое открытие «методом физических действий». Чехов искал свой путь к тому, чтобы сила воображения включала бы ум, волю и тело актера в процесс творчества. Он нашел для этого свои термины, и это естественно. Некоторые из них для нас непривычны, но я думаю, они с полным основанием могут войти в обиход нашей творческой работы, обогатив ее. Глава о «психологическом жесте» — одна из важнейших в книге «О технике актера», но и самых нелегких для восприятия.

Чехов рассматривает тело актера как обиталище души. Если какой-то порыв души силен, тело обязательно его отразит. В жизни — отразит, в искусстве — активно выразит. Если желание (воля) сильно, то и жест, выражающий его, будет сильным. Если желание слабо и неопределенно — жест также будет слабым и неопределенным. И — обратное соотношение жеста и воли: если сделать сильный, выразительный жест, в человеке может вспыхнуть соответствующее желание.

Можно привести немало примеров того, как углубляется, оживает чувство актера от верной и выразительной мизансцены тела. Точно подсказанная мизансцена тела (великим мастером этого был Немирович-Данченко) подчас может определить все внутреннее самочувствие актера. Чехов разрабатывает эту проблему на свой лад. Он обращает внимание на то, что кроме тех видимых, наглядных, индивидуальных человеческих жестов существуют еще и *общие* жесты — как бы прообразы наших бытовых жестов. «В них,— говорит Чехов,— невидимо жестикулирует наша душа». Я думаю, что и термин «психологический жест», и то содержание, которое в него вкладывает Чехов, и (что очень важно) условия, которые он считает необходимыми для упражнений,— все это может обогатить актерскую технологию. Надо помнить только, что применение «психологического жеста» требует определенного уровня профессионализма, подразумевает высокий уровень внутренней техники. Существенно, что глаголы-действия, перечисляемые Чеховым, крайне просты: тащить, волочить и т. д. Как будто нетрудно и их воспроизведение «с возможной четкостью и силой», вначале «без определенной окраски». Но Чехов усложняет и усложняет свои требования. Первое: не «играть» жесты; второе: жесты

не должны быть бытовыми; третье: делать движение всем телом. Еще важное условие: упражнение должно производиться предельно активно. И т. д. и т. д. Короче — на практике простое оказывается достаточно сложным.

В дальнейшем психологический жест предлагается делать с окраской. Не перестаешь удивляться энергии, с какой фантазирует Чехов-педагог. Например: начиная с наблюдений над формами цветов и растений, следует спрашивать себя, какие жесты и какие окраски эти формы навевают. Скажем, кипарис устремляется вверх, у него спокойный, сосредоточенный характер; дуб широко и безудержно раскидывается в стороны, и т. п. Все это можно сыграть — утверждает Чехов. При этом не надо воображать себя деревом или имитировать его. Нужно лишь пристально всматриваться в окружающий мир, улавливать в его различных явлениях *сконцентрированную динамическую энергию*, а потом искать в себе живой отклик этому. Итак, психологический жест — некий знак явления, знак его внутренней сущности. Вполне может быть, что на эти мысли Чехова обратят внимание ученые, занимающиеся сегодня семиотикой — наукой о знаковых системах.

Следующий этап — ощущение роли через психологический жест. Для Чехова важно, чтобы актер не рассуждал о роли, а попытался интуитивно проникнуть в нее. Оказывается, можно воплотить в «жест» свое первое представление о роли. Характерны примеры, которые выбраны Чеховым для иллюстрации: городничий из «Ревизора», Агафья Тихоновна и женихи из «Женитьбы», заключительная сцена пьесы Горького «На дне». К русской классике, родному для себя материалу, Чехов привлекает самую широкую театральную аудиторию.

Интересно, что своему любимейшему открытию в итоге он оставляет только функцию рабочего момента — психологическим жестом *нельзя пользоваться на сцене*. После того как этот жест пробудил в актере чувства и волю, необходимые для создания роли, задача его выполнена. Жесты роли — совсем другое дело. Они «должны быть характерными для изображаемого вами лица, должны соответствовать эпохе, стилю автора и т. д.».

К сказанному могу еще раз добавить из собственной многолетней практики: поиски психологического жеста доступны наиболее одаренным, при внимательном, чутком контроле со стороны. Тут необходимо сочетание силы воображения, мускульной свободы и творческой смелости. Но, в конце концов, ради чего мы учим наших учеников, как не ради развития именно этих качеств?

Размышляя о психологическом жесте, Чехов пользуется терминологией, не принятой в нашей педагогике. Как быть с этим? Я думаю, прежде всего надо понять *мысль* Чехова и значение его слов. Иногда, по косности, мы отбрасываем то, что *сложно*. Практика всегда тяготеет к простоте, а сложное, будучи низведенным до простоты, нередко теряет истинный объем.

Например, в современной театральной практике не принято пользоваться таким термином, как «излучение». И само это понятие считается слишком сложным, туманным. Между тем Станис-

лавский часто говорил об энергии, которую должен *излучать* из себя актер. Его мысли о «лучеиспускании» и «лучевосприятии» далеко не изучены. В свое время они многих отпугивали своим «идеалистическим» оттенком. Мы как бы очистили учение Станиславского от всяческих ошибок. Современная наука поправляет нас, она безбоязненно устремляется к глубинам человеческого сознания, к тайнам подсознания и самым различным формам человеческой энергии. Чехова, видимо, не оставляла мысль о «лучеиспускании», «излучении» и т. д. Он черпал в этой области силу для творчества. Будучи гениальным актером, он прекрасно знал, о какой энергии говорил Станиславский. Она трудно поддается не только простому, бытовому, но и научному определению. Но наука спокойно относится к тому, что существует нечто, от словесного выражения как бы отдаляющееся. «Волевая волна», «нервная энергия», «внутренняя энергия» — вот примерно обозначения той силы, без которой творчество невозможно, а работа актера становится аморфной, теряет заразительность. Нервная энергия, заключенная в художественном создании и излучаемая им, наиболее явно обнаруживает талант созидателя. В сценическом искусстве развитие этой энергии необходимо. Качество это тоже тренируемо и подлежит обязательному развитию — Чехов настаивает на этом, и он прав.

Он пишет о «пороге сцены», о необходимой подготовке к творчеству, о предельной сосредоточенности. Для того чтобы по знаку дирижера начать арию или балетное движение, ударить по клавишам или взять скрипичный аккорд, нужна обязательная внутренняя собранность. Актеру же нужно подготовить *весь свой организм*. Наша художественная деятельность требует не меньшей собранности, чем прыжок с парашютом, — увы, не многим дано это осознать. Чехов предлагает актерам, прежде чем переступить «порог сцены», сделать ряд упражнений на «лучеиспускание». Напомню, что Станиславский до конца своей жизни не только не отказывался от мысли о «лучеиспускании» и «лучевосприятии», но неоднократно сетовал на то, что никто из ученых не желает заняться этой проблемой, найти ей научное обоснование и, если это нужно, свою научную терминологию. Мыслями о «лучеиспускании» и «лучевосприятии» Станиславский постоянно делился с людьми, которые, как он думал, способны были его понять. Вот запись Александра Блока после беседы со Станиславским: «Когда он (Константин Сергеевич. — *М. К.*) все это рассказывал, я все время вспоминал теософские упражнения» [10]. Эта запись относится к далекому 1913 году. Станиславский от теософии был далек, но он, как и Чехов, впитывал в себя, подобно губке, все, что помогало ему в его поисках. Впитывал, вбирал, шел дальше, чуждаясь одного — догмы.

В своей книге Чехов конкретизирует мысли Станиславского о «лучеиспускании» и «лучевосприятии». Он предлагает актеру

---

[10] *Блок А. А.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М. — Л., 1963, с. 242.

посылать излучения на разные дистанции — «на далекое или близкое расстояние, непрерывно, с паузами» — и без устали тренироваться в этом. Совершенно очевидно: сам он владел тем, о чем говорил.

Неразрывная связь психического и физического — основа учения Станиславского. «Тело актера может быть или его лучшим другом, или злейшим врагом» — эти слова Чехов выносит в эпиграф одной из глав своей книги. В теоретической разработке этой мысли он идет рядом со Станиславским, буквально вплотную к нему, хотя, видимо, не знает, куда устремились (особенно в последние годы жизни) поиски его учителя. Станиславский пришел к мысли о решающей роли физических действий и — в репетиционной практике — к методу действенного анализа. Немирович-Данченко в те же годы все более твердо говорил о таком важнейшем ключе к роли, как физическое самочувствие. Чехов не ссылается на эти авторитеты и не цитирует их. Он ищет самостоятельно — в одном русле со Станиславским и Немировичем-Данченко. Но у него при этом свой, постоянный компас и интерес: это *образ, характер*. Поэтому все его рассуждения о чувствах, действиях, слове и т. п., все подчинено одному — образу. Отсюда — пронизывающая все мысль о *характерности*. Она так или иначе сопутствует всем его суждениям.

В своих теоретических рассуждениях об образе Чехов, не думая об этом, был очень близок Немировичу-Данченко, а в поисках «пережитой характерности», то есть живого чувства, — Станиславскому, который неутомимо искал многообразные манки для возбуждения этого чувства. Чехов находит свои манки. Один из них он называет окраской. Актеру предлагается выполнить простейшие физические действия, окрасив их разными оттенками. Например: осторожность, уверенность, печаль и т. д. Не насилуя своих чувств, актер незаметно для себя начинает ощущать определенный новый их оттенок — беспокойство, настороженность, теплое чувство или, наоборот, холодную замкнутость и т. п. Элементарное действие индивидуализируется, становится живым — пусть в намеке. Воля, действие и чувство вступают в некий союз. Вывод серьезен: «Действие, всегда находящееся в воле актера, физически выполненное *при определенной окраске характера*, вызовет в актере чувство» (курсив мой. — *М. К.*). Окраска чувств и действий для Чехова является первоначальной связью актера и роли. Затем эта связь усложняется и обогащается. В актере следует разбудить особые, *творческие* эмоции. Они находятся в иной плоскости, нежели житейские, и к ним нужен свой ход: «Творческим чувствам нельзя *приказать* непосредственно. Они не лежат на поверхности души. Они приходят из глубины подсознания и не подчиняются насилию. Их надо увлечь». Таким образом, представление о том, что верно выполненное физическое действие всегда вызовет верное чувство, Чехов основательно корректирует. Для него нет «верных» чувств *вне* образа, *вне* роли, *вне* характера. Собственно, предложенный им путь «вопросов-ответов» есть не что иное, как путь к характеру, к образу.

Актер должен обладать «мудрым телом», говорил Чехов. «Никакие мудрые слова, данные автором, и никакой костюм, сделанный художником, не скроют «немудрого» тела на сцене». Создание роли — это сложный процесс: актер приспосабливает роль к себе и себя к роли. Чехов считает, что разбуженное воображение обязательно будет посылать свои сигналы актерскому организму. Очень интересны разработанные им упражнения, интересен даже сам способ их описания. Например: надо вообразить ленивого, неповоротливого, медлительного человека, а потом представить себя в этом чужом теле, освоиться в нем. «В этом «новом теле» вы начинаете чувствовать себя другим человеком. Оно постепенно становится привычным и знакомым для вас, как ваше собственное». Чехов убежден, что это крайне увлекательная и полезная работа для истинно творческого человека. Он приоткрывает при этом свою собственную лабораторию и втягивает в нее других. Найден интересный ход к творчеству — разве не следует его испробовать?

Чехов вводит в театральную педагогику еще один новый термин: «воображаемый центр». Термин нам незнаком, читателя может насторожить, а то и запутать. Но Чехов явно дорожит «воображаемым центром», его фантазия работает легко, анализ всем известных классических характеров в его устах приобретает замечательную конкретность и образный лаконизм. Я много раз перечитывала все, что написано Чеховым о «воображаемом центре», и пробовала с учениками чеховские упражнения, а сейчас ловлю себя на мысли, что без этого «центра» не могу обойтись не только на занятиях со студентами, но и при взгляде на образцы мировой живописи и скульптуры. Зная Чехова, выскажу предположение, что и он на пути к своему открытию не обошелся без внимательнейшего изучения мирового искусства. Попробуйте вслед за ним мысленно пройтись по музеям мира, всмотреться еще раз в классические шедевры с точки зрения «воображаемого центра» — уверяю, что это отнюдь не праздное занятие! Вот «Девочка на шаре» Пикассо. Какие разные «центры» держат внутреннюю динамику картины! У мужчины «центр» — в плечевом поясе, в могучих плечевых мускулах; у девочки — там, где точка опоры, где ступни. «Крестьянский танец» Брейгеля. У подвыпившего крестьянина, который пытается привлечь внимание музыканта, «центр» — в еле двигающемся пьяном языке. «Слепые» Брейгеля. «Центр» — уши. Ощущение земли — слухом. «Иоанн Креститель» Родена. «Центр» — легкие и гортань, то, что функционирует у ораторов, у человека, желающего нечто возвестить, донести истину...

Я не сомневаюсь: не эти, так другие произведения классического искусства были рассмотрены и изучены Чеховым. Не случайно он так легко пользуется примерами из области архитектуры, скульптуры, не говоря уж о литературе. У гетевского Фауста «центр» ему видится в голове, он сияющий, излучающий. У Квазимодо «центр» в виде небольшого кристалла в плече, у Тартюфа — в одном из глаз, у Фальстафа — в области живота, и т. д. Героев мировой классической литературы Чехов рассматривает, как прекрасный врач своих

пациентов. К его художественному диагнозу всегда интересно прислушаться, он замечательный психолог-аналитик. Анализ его лишен холодной рассудочности, насыщен богатейшей фантазией. Касаясь литературных примеров, Чехов стремится проникнуть в самую суть (как сказал бы Немирович-Данченко, в «зерно») образа. Именно это — основа и подтекст предлагаемых им советов. Найдя тело образа при помощи «центра», актер, по убеждению Чехова, начинает замечать, что его тело и «центр» становятся подвижными: актер играет ими, но и они играют актером, вызывают в нем разнообразные душевные нюансы. Исполнение обогащается неожиданными и новыми красками. Нужны ли еще доводы в пользу того, насколько творческий характер имеют все «технические» советы Чехова?

Важнейшее место в творческом наследии Чехова занимает проблема сценической речи. Решение этой проблемы весьма своеобразно, но, учитывая и это своеобразие и многочисленные ссылки на далекие от нас идеи Р. Штейнера, мы должны помнить, что собственная актерская практика Чехова (а он все, что предлагает, несомненно, испробовал на себе) есть по меньшей мере довод в пользу наивнимательнейшего отношения к мыслям художника.

Интересно, что, опираясь нередко на эвритмию Штейнера, в последние годы настойчиво отыскивая звуковую (связанную с психикой) общность различных языков, Чехов сам всей душой остается в сфере родного, русского языка, русской речи. В этом смысле обращаю внимание читателей на письмо 1945 года создателям фильма «Иван Грозный». (Кстати, в том же году была закончена книга «О технике актера».) В этом замечательном письме — мысли актера, природа которого навсегда связана с могучим художественным воздействием именно русского языка.

В книге «О технике актера» Чехов относит все, что связано со словом, в главу о психологическом жесте, и это не случайно. По мнению Чехова, каждый звук заключает в себе определенный жест, который может быть воспроизведен движением человеческого тела. Если следовать принятым представлениям о речи (сценической, в частности), восприятие Чеховым природы звуков и букв можно назвать субъективным. Но нельзя не поразиться силе образного мышления художника. Можно спорить о том, какие именно «жесты» таят в себе те или иные гласные и согласные и насколько звук как таковой связан с внутренней жизнью человека, его душевными переживаниями, симпатиями и антипатиями. Но то, что через звуковую мелодию речи актер может эту внутреннюю жизнь выразить, и то, что законы мелодики речи подлежат изучению,— бесспорно. Напомню, что Станиславский — вслед за С. М. Волконским — называл гласные звуки рекой, а согласные — берегами, которые удерживают течение реки. Чехов конкретизирует поиски в области сценического слова, верит в свое открытие и в то, что оно сделает речь актера содержательной, живой и художественной. Он убежден, что актеру необходимо учиться произносить каждый звук в отдельности, так же как в детстве он учится писать отдельно каждую букву. Совершив эту кропотливую подготовительную работу, актер сможет свободно отдаться сценической речи.

Чехов подчеркивает, что связь между психологическим жестом и речью он установил в результате собственных опытов, и указывает разницу между эвритмическим жестом и психологическим, к которому пришел самостоятельно как актер-практик.

Здесь современному читателю представляется необходимым кое-что пояснить.

Эвритмия — учение о ритме — тот раздел учения Штейнера, которым когда-то особенно увлекался Белый, а вслед за ним и Михаил Чехов. Оба — ярко выраженные художественные натуры, оба — одержимые идеей найти наиболее точное соотношение между внутренней, духовной жизнью человека и наглядным, зримым, слышимым выражением этой жизни. (Во вступительной статье к первому тому я уже рассказывала об эвритмических упражнениях, которые проводились Белым и Чеховым.) В рассуждениях Штейнера на тему эвритмии немало агрессивной безоговорочности и субъективизма. Чехов, развивая мысль о психологическом жесте, уходит от этого субъективизма. По его мнению, если эвритмический жест считается как бы слагаемым некой азбуки или нотой в строгом нотном ряду, то психологический жест рожден постоянным и пристальнейшим наблюдением над жизнью. Окружающий человека мир безграничен, сложен, многокрасочен — именно эта сложность и многокрасочность есть питательная среда творчества, но не какая-либо схема. Важно лишь познать в себе клапаны, которые приводят в движение все необходимое для творчества. Партитура психологических жестов в речи — самостоятельное творение актера. (Кстати, мысль о том, что звук несет в себе некое общее для многих языков смысловое содержание, современные ученые не отвергают, напротив, обращают на нее пристальное внимание.)

Чехов не был ни ученым, ни теоретиком. Он был прежде всего художником. Главное в мыслях о сценической речи — убежденность в великой силе слова. И вера в то, что актер должен этой силой овладеть.

В творчестве самого Чехова искусство сценической речи занимало колоссальное место. От природы не обладая ни сильным голосом, ни безупречной дикцией, он виртуозно владел перспективой мысли, умел идеально использовать диапазон голоса и в каждой роли демонстрировал фантастическое богатство речевых приспособлений. В разных ролях его голос звучал по-разному. Тембр, манера говорить, даже дикция — все было подчинено характеру роли и стилю автора. В этой области Чехов был идеальным учеником Станиславского и Немировича-Данченко.

Существует, однако, разница в том, как эти художники относились к возможности совершенствования мастерства сценической речи.

Станиславский и Немирович-Данченко настаивали на специальных занятиях по голосу и дикции, придавали огромное значение регулярности этих уроков. Чехов не признавал никаких занятий, оторванных от задач создания роли. Он считал, что глубокое познание того, *что* надо сказать по роли, в результате *преобразует*

и голос и дикцию. Как уже говорилось, могучая сила воображения заменяла ему многое. Он слышал, как тот или иной образ «говорит», и как бы в ответ диапазон его собственного голоса расширялся до неузнаваемости. Но в этом сказывался не только уникальный талант актера, но и громадный труд. Этот труд Чехова чаще всего был никем не замечаем, слишком велика была гипнотическая власть его искусства. Книга «О технике актера» этот труд освещает и анализирует.

Чехов описывает, как поиски психологического жеста помогают в «Гамлете» проникнуть в монолог Горацио, в смысл сцены «Мышеловка». Затем — в монологи короля Лира и в сцены из «Двенадцатой ночи». Таким же способом он зовет приблизиться к Гоголю — через нахождение психологического жеста, через конкретное ви́дение *живой и образной гоголевской речи.*

Когда актер освоит суть психологического жеста и его связь со словом, «игра жестов» станет для него привычным способом постижения пьесы. Чехов даже предлагает определенный *порядок* упражнений, настаивая на нем, видимо, проверив его на себе. Интересно, что актер, прославившийся на сцене как гений импровизации, в творческом процессе ищет строгий порядок и верит в него.

Упражнения, упражнения, тренировка, бесконечные требования к себе... Книга «О технике актера» опрокидывает представление о Чехове как о гении, творящем «по наитию». Все было другим. И вера его в искусстве была другой, и образ жизни, и человеческий характер. Все далеко от ходячей легенды.

Я назвала свою статью «Михаил Чехов об искусстве актера», но слово «искусство» в ней можно было бы заменить на слово «труд». Фактически все, что рассказано Чеховым об искусстве, своем или чужом, о познанных им закономерностях творчества и путях к нему,— все это сводится к *труду.*

Не случайно книга «О технике актера» похожа на учебник и такое огромное место в ней занимают упражнения. Кажется, уже закончив изложение своих мыслей, Чехов добавляет к написанному еще одну главу — «Дополнительные упражнения». Этим упражнениям буквально нет конца. Действительно, нет конца работе актера над собой — это святая заповедь актера Михаила Чехова.

Замечательны варианты чеховских упражнений. По ним видно, каким мастером-педагогом стал великий актер на склоне лет. Богатство упражнений — не только результат богатой фантазии. Это свидетельство глубокого знания актерской психологии. При механических повторах актер всегда склонен к штампу, а варианты противостоят этому, тормошат фантазию, развивают гибкость психофизического аппарата.

Итак, постоянный, бесконечный, порой мучительный труд, без которого бессмысленно ждать вдохновения; труд, вне которого актер превращается в дилетанта, а способности, данные ему от природы, глохнут; труд как содержание жизни художника. Такова основная мысль всего, что написано Чеховым об актерском искусстве, мысль, истоком своим имеющая принципы той русской театральной школы, воспитанником которой был Чехов.

«Подгляд» творческого процесса, по словам Чехова, начался в России. Общение со Станиславским, Сулержицким, Вахтанговым, мастерами Художественного театра и его Первой студии, наконец, собственное творчество на подмостках этих театров — вот первооснова этого «подгляда», то поле наблюдений и самоанализа, которое дало пищу мыслям художника на несколько десятилетий вперед. Знакомясь с наследием Чехова, мы еще и еще раз задумываемся о богатстве, которым владеем и которым отнюдь не всегда пользуемся разумно и творчески. Иные «последователи» Станиславского застревают на элементах системы, другие превращают ее в скучную догму.

Чехов дает нам пример самостоятельного творческого мышления на той основе, которая известна как «школа Художественного театра». Он вырывается из плена догм, ориентиром имея одно: высоту искусства и его моральную ценность.

Понять творческую личность самого Чехова можно, вдумавшись в то, какие качества он выделяет как признак истинного искусства: *легкость; форма; целостность; красота*. В шедеврах скульптуры и архитектуры тяжесть материала и громоздкость размеров не давят. Камень, мрамор (материал) преодолен формой, созданной художником. Чехов верит, что и актер может преодолеть тяжесть собственного тела внутренней силой, путем осмысленного тренажа, идеальной формой роли. «Легкость — первый признак настоящего творчества» — любимая Чеховым мысль. Или: «Тяжесть может быть показана на сцене только как *тема*, но не как *манера* игры».

В рассуждениях о красоте ярко выражена эстетическая и нравственная позиция Чехова. Он отвергает красивость, столь распространенную в театре и заманчивую для многих актеров. «Истинная красота коренится *внутри* человека, ложная — *вовне*... Потребность быть красивым *для самого себя* (внутренне) есть признак, отличающий художественную натуру. Чувство красоты свойственно актеру, как и всякому художнику, и оно должно быть вскрыто и пережито им как *внутренняя* ценность. Тогда оно станет постоянным качеством, присущим его творчеству».

Чрезвычайно важным для Чехова является круг вопросов, которые в конечном счете сводятся к одному: какую моральную ценность унесет зритель как итог спектакля? Даже в книге, посвященной актерской технике, он все время как бы соотносит содержательность театра с тем духовным вкладом, который внесла в мировую культуру русская литература. Каков вклад театра? Кому этот вклад отдан, кому театральное искусство предназначено? В качестве «технического» упражнения Чехов предлагает актеру мысленно наполнять зрительный зал самой разнообразной публикой — интеллигенцией, рабочими, актерами, людьми, приехавшими из далекой периферии, студентами, крестьянами и т. д. Он зовет актеров к внутренней связи со зрителями, к тонкому ощущению их потребностей.

В книге «О технике актера» нас останавливают слова о «социальном чувстве», необходимом актеру. Чехов не развивает свою мысль, и трудно сказать с уверенностью, как бы он ее развил.

Вероятно, Немирович-Данченко, говоря о «социально воспитанном актере», вкладывал в это понятие нечто более близкое нам. Но, так или иначе, чеховские слова не случайны, и задуматься над ними следует в контексте всего, что говорит и пишет Чехов. Он прекрасно понимал, что вне общества, то есть вне контакта с «социальным», театр существовать не может. Чехов тоскует о подлинном, высоком театре. Он адресует свою книгу тем, кто в таком театре будет творить. Его вывод тверд: социальное чувство актеру необходимо. Вне социального чувства актер отрывает себя от реальной жизни, а значит, и от подлинного творчества.

Наша театральная педагогика не стоит на месте. Как в любой творческой области, в педагогике все движется, развивается. А если стоит на месте, это тут же сказывается на практике театра. Мысли и поиски Михаила Чехова способны помочь поступательному движению, обогатить сферу и теории и практики театра. Устремленность автора в область человековедения несомненна. Михаил Чехов никуда не ушел от той школы психологического искусства, основы которой получил в Художественном театре от Станиславского и Немировича-Данченко.

Конечно, хотелось бы, чтобы тот, кто будет читать статьи, заметки и книги Чехова, был к этому чтению подготовлен — серьезными знаниями, которые дает наша педагогическая наука и литература о театре. Тогда все, что в этом наследии субъективно или противоречиво, займет свое, верное место в сложном движении художественных идей. А то, что в наследии художника безусловно верно и ново, даст стимул новым поискам.

М. О. Кнебель

О СИСТЕМЕ СТАНИСЛАВСКОГО

I

В этом очерке «О системе Станиславского» я буду говорить, в общих чертах, конечно, о двух вещах: о том, что такое «система», как она создалась и на что нужна она актеру,— это во-первых. И, во-вторых, о том, как представляют себе «систему» и что думают об этом своем представлении те, кто называют себя «врагами и противниками» теории Станиславского.

О «врагах и противниках» можно было бы и не говорить вовсе, если бы число их не было так велико, если бы они не поднимали такого шума и не протестовали бы так громко против того, о чем, в сущности, имеют ограниченное и искаженное представление. Кто из интересующихся театром не слышал «мнений о системе»? Наверное, многие. Ну а кому удавалось слышать изложение самой системы, изложение неискаженное и беспристрастное? Немногим. Система не получила еще печатной огласки, и в этом одна из главных причин ее малого распространения. Одна из причин, но не единственная; другая, не менее важная причина и есть то предвзятое мнение «врагов и противников», о котором я сказал выше.

Людям, ищущим нового в искусстве, приходится прежде всего сталкиваться с этими мнениями и, не узнав самой системы, узнать суждение о ней от лиц, неспособных к восприятию свежих и новых течений. В результате — печальное явление: в рядах «врагов системы» оказываются люди талантливые, сильные, могущие работать, но порабощенные чужим мнением и враждующие против того, о чем не имеют ни ясного представления, ни собственного мнения. Вот этих именно людей я и хочу предостеречь от наскоро составленных и преждевременных суждений о том, что они вправе узнать из первых рук. Всякий может отказаться от того, что предлагает Станиславский в своей «системе», но зачем предоставлять это свое право другим?

Итак, что же такое эта система? Что нового дает она художнику?

Представьте себе такую картину: художники всех времен и народов воскресли — художники, жившие в совершенно различных условиях, при совершенно различных взглядах, окруженные различной средой, предстали бы друг перед другом и пожелали бы обменяться впечатлениями прожитой жизни. Очень возможно, что они не смогли бы сговориться и понять один другого ни в чем, кроме одного только... Это одно, понятное всем им, испытанное и пережитое всеми ими одинаково, было бы не что иное, как *желание творческой деятельности, желание художественного самовыявления*. Это и есть то удивительное *желание*, которое во многих отношениях разделяет и делает чуждыми двух близких людей, если только один из них одарен, а другой не одарен этим своеобразным *желанием*. И, наоборот, соединяет людей далеких по времени и месту, если оба они *желали* или *желают!* И никогда художник не объяснит своему менее счастливому брату, *чего он желает*. Его усилия пропадут даром, если он начнет описывать ему свое чувство. Также и я не хочу здесь описывать этого чувства, не такова моя задача. Я хочу только одного: пусть молодой художник, читающий напечатанные здесь строки, углубится в себя и подумает: можно ли применительно к этому творческому состоянию, к этому стремлению художественного самовыявления говорить о *новом, старом, отжившем* и т. д.?

Думаю, что нет. Как смешно и непонятно звучат слова: устаревшая любовь, обновленная злоба, отжившее творческое стремление и т. д. Отживать, стареть и обновляться может в человеке только то, что изменчиво, что временно, что непостоянно. Но *желание*, о котором здесь идет речь, вечно, неизменно, оно есть святое святых художников всех времен. Оно есть то, ради чего и в силу чего живет художник. Условимся видеть в этом *желании, таланте*, назовите как хотите, неприкосновенную основу творческой души. Если читатель примет это мое условие, то он согласится со мной также и в том, что никакие теории, никакие методы и принципы, никакая система не могут иметь посягательства на это неизменное святое святых.

Но «враги и противники» уже не дают нам говорить. Они кричат:

— Если вы талантливы, вам не нужна система. Талантливый и без системы сыграет!

Да, это верно — талантливый сыграет и без системы. Даже больше того: если бы раньше «талантливый не сыграл», тогда бы и системы вообще не было. Талант создает систему, а не система создает талант. Станиславский сам

говорит: «Система моя только для талантливых». Это значит, что неталантливому нечего будет с ней делать, не к чему ее применять. Ясно поэтому, что «враги» сильно ошибаются, если думают, что система делает талант. Не в этом ее сила.

Итак, условимся с читателем и на этот счет. Ни прибавить, ни убавить таланта нельзя.

Но что же такое, наконец, система и как она произошла?

Представьте себе художника, который не только творит, но и анализирует при этом, внимательно изучает процесс своего творчества. Поступая таким образом, он получит в результате два ряда фактов: одни из них окажутся такими, которые способствуют проявлению творческих сил, поддерживают и питают их, другие же, наоборот, выступят в качестве мешающих и тормозящих творческий процесс. Имея в руках такие данные, он уже сможет уяснить себе причину удачи или неудачи своей в любом случае. Он не будет уже становиться в тупик перед своими неудачами и беспомощно говорить о том, что у него на этот раз не хватило вдохновения. Он определенно будет знать, чего ему, собственно, не хватило или что мешало и душило его творческое вдохновение. Но это еще не все. При помощи знания этих *мешающих* и *помогающих* творчеству фактов, подбирая их должным образом, то есть освобождая душу от фактов *мешающих* и окружая ее фактами, *помогающими* творческому состоянию, он может вызвать у себя творческое состояние или по крайней мере приблизиться к нему *тогда, когда он сам этого захочет*, и ему не будет надобности ждать момента, когда вдохновение само посетит его. А разве этого мало для художника? Разве не к этому стремится он постоянно и разве не тогда страдает художник, когда творческое вдохновение покидает его? Полной жизнью живет художник в часы вдохновения, и чем чаще эти часы, тем богаче, тем длиннее для него его жизнь. И подумайте, разве не удлинится вдвое жизнь творца, если он будет иметь в руках своих волшебную силу, которая поможет ему удлинить вдвое часы его творческого вдохновения?

Вот каково происхождение и заслуга системы перед художником.

Но это не все.

Душа художника не терпит насилия над собой. Это знает, вероятно, всякий из вас. Ей нельзя приказать: «люби», «страдай», «радуйся» или «ненавидь». Она останется глуха к приказаниям и не отзовется на насилие. Душу можно только увлечь. И вот система снова оказывает здесь незаменимую услугу душе. Система дает *методы*, с помощью

которых можно увлечь душу, и увлечь ее тем именно материалом, который изберет для этого сам же художник. И вот снова в его руках волшебная сила! Не должен он и здесь ждать счастливого случая, пока душа его сама увлечется тем или иным материалом, той или иной темой, идеей... А если это так, то становится несомненным, что душевный мир художника раздвигает свои границы, делается бесконечно глубоким и разнообразным. Вспомните, какой вид принимают для художника все те обстоятельства жизни, которые он сумел творчески преломить в своей душе? Сколько наслаждений доставляют они ему! И какой художник отказался бы от счастья преломить таким образом в душе своей возможно большую часть своей жизни? И вот система дает ему это счастье. Неужели и этого еще недостаточно? Неужели художник не чувствует еще благодарности к системе, дающей ему ключ к его собственной душе?

Но система делает еще больше. Она научает актера узнавать недостатки как свои личные, так и общечеловеческие, и научает его бороться с этими недостатками. Для чего это нужно, я думаю, что читатель и сам уже догадался. Дело в том, что одним из самых жестоких и сильных врагов актера оказывается его собственное тело. Оно каждую минуту предательски, под видом услуги, производит над душой актера самые грубые насилия. Оно ежеминутно готово превысить свою власть, свое значение, ежеминутно готово заменить каким-нибудь жестом, каким-нибудь мимическим приемом и т. п. только что зародившееся в душе художника чувство.

Представьте себе, например, что душу актера вдруг заволновала радость. Радость эта, возникши, должна расти, должна развиваться, должна пробежать целую гамму оттенков и красок, которые ни учесть, ни уловить нельзя. Ведь эти-то тонкости и составляют тайну и счастье творческого духа. Но вот на сцену выступает услужливое тело. Не дав еще развиться творческой радости в душе художника, оно преждевременно и насильственно вытягивает это чувство. Актер усиленно улыбается, даже начинает искусственно хохотать и, не справляясь с душой, всеми силами тела начинает выражать радость. Душа не переносит такого насилия, она пугается, замирает, радость мгновенно исчезает, и актер, готовый было вдохновиться по-настоящему, опечаленный, чувствует себя во власти искусственной мертвой улыбки. Душа молчит, лицо натянуто улыбается, и нет намека на то, что называется творческим состоянием.

Вот какую «услугу» может оказать художнику его собственное тело, вот с чем главным образом нужно бороться

актеру, и система научает его этой борьбе, она помогает ему ставить границы телу и оберегает душу от насилий подобного рода.

Но не думайте, пожалуйста, чтобы тело актера всегда было во вражде с душой его. Совсем нет. Это самые большие друзья, это близнецы, которые не могуть жить друг без друга. Но дружба их нарушается безусловно и мгновенно в те минуты, когда тело превышает свою власть и хочет угадать и предупредить своими не сложными, не тонкими приемами сложные, тонкие движения души. Только тогда тело делается достойным, глубоким и богатым выразителем души, когда оно покорно отдается в ее руки и добровольно подчиняется ей.

Отсюда становится ясным и то, какое громадное значение имеет для актера тело. Как важно, чтобы оно было гибким и послушным материалом для выражения творческих интересов души. Здесь выступает значение и таких упражнений, как пластика, танцы и постановка голоса.

Упомяну еще об одной услуге, которую оказывает актеру система. Она дает ему богатые методы, которыми он может пользоваться, работая над данной пьесой и ролью. Методы эти, экономя силы и время актера, кратчайшим путем подводят его к сущности пьесы (или роли), к ее основной идее и тем самым позволяют ему охватить в самых широких размерах то, что было дорого автору пьесы, и слиться с ним самым тесным, дружеским образом.

Всякое новое серьезное явление заслуживает и серьезного отношения к себе. Система же, на мой взгляд, и серьезное и новое явление. Почти всякое искусство имеет свою теорию, и только театральное искусство не имело ее до сих пор. Система — это первая теория театрального искусства. Это эпоха в истории театра. Если люди неодаренные проходят мимо нее равнодушно, то это в порядке вещей, но когда видишь такое равнодушие со стороны натуры художественной, когда видишь не только равнодушие, но и озлобление с ее стороны, озлобление необоснованное и плоское, то ясно понимаешь, *что* теряет нынешнее поколение художников, и утешаешься тем только, что будущее поколение, наверное, не пропустит мимо себя этого нового удивительного явления.

2

В этой главе я набросаю общий план системы, минуя при этом детали и по возможности сохраняя краткость изложения.

План этот должен служить читателю руководством при дальнейшем ознакомлении с системой, полное и подробное изложение которой я постараюсь начать со следующего номера этого журнала.

Систему Станиславского я делю на две части:

а) Работа актера над собой.

б) Работа актера над ролью.

а) Работа над собой должна длиться всю жизнь. Заключается она в развитии гибкости своей души. Актер должен уметь владеть своей душой, своим вниманием и телом. Для этого ему дается целый ряд упражнений, после которых в нем развивается чувство правды и умение находить правильное сценическое самочувствие вообще и в каждой роли в частности.

б) Работа актера над ролью учит его, как разбираться в материале, как находить самое ценное и нужное, как слиться с ролью и как получить ключ к ней, который позволит ему каждый спектакль быть верным исполнителем ее. Как, наконец, быть разнообразным, ничего не меняя в роли по существу.

Далее ученик должен научиться анализировать свои желания и угадывать желания других. Он должен уметь отвечать на вопросы: «чего я сейчас хочу» и «чего хочет сейчас другой». Хорошо также стараться определять по внешнему виду человека его профессию, характер, склад жизни и пр. Упражнения эти, как и упражнения на развитие «чувства правды», должны быть для ученика ежедневными. Настоящее значение их он поймет вполне только позже, когда станет применять их на практике. Теперь же он должен знать, что, получив навык анализировать свои чувства, он приобрел известную проницательность, которая облегчит ему занятия над ролями и общение с партнером на сцене.

ЗАДАЧА. Хотение в действии, то есть выполнение своего хотения, есть сценическая задача. Задача должна быть сознательна, а выполнение ее бессознательно. Чего я хочу, я должен знать, чтобы быть правильным исполнителем того, что требуется задачей, но как я выполняю то, что хочу, этого я не должен знать — это область бессознательного. Вообще роль разума в данном случае сводится к тому, чтобы расчистить пути бессознательному творчеству и затем, идя за ним по следам, подсматривать и фиксировать все творческие намерения этого бессознательного процесса. Из того, что задача должна быть сознательной, вовсе не следует, что определение ее нужно производить сухо логическим путем.

Определение должно быть угадано чисто интуитивно и затем уже записано в сознании логически.

Следующий ряд задач должен быть сложнее. Ученик должен научиться создавать себе известное заказанное настроение путем «аффективных воспоминаний» и с этим настроением выполнять задачи.

Аффективное воспоминание есть воспоминание об известном прожитом чувстве, снова перешедшем в переживание.

В каждом акте духовной жизни человека участвуют три составных элемента: 1) интеллект (разум), 2) эмоции (чувства), 3) воля (хотение). Разграничить и строго определить деятельность каждого из них невозможно, ибо все они, несомненно, участвуют одновременно в каждом акте духовной жизни, но в различной пропорции.

«Аффективная жизнь» в душе актера может начаться различным образом — или путем воспоминания чувства как такового, или путем воспоминания обстоятельств, при которых было пережито то или другое чувство, или, наконец, путем раздражения внешних чувств и т. д. Техника актера заключается в том, чтобы суметь понять, что вызвало аффективную жизнь, и, поняв, получить возможность пользоваться ею. Задача же учителя в данном случае — помочь ученику определить, каково происхождение данного аффективного чувства.

ПРИМЕРЫ ЗАДАЧ:

1) В доме больной, ждут доктора. В это время приходят гости, которых нужно занимать.

2) Бедный родственник пришел к богатым, чтобы попросить взаймы, и застает там много гостей.

3) Пианистка перед выходом на эстраду волнуется, подруги успокаивают ее.

4) Доктора приглашают на практику в то время, когда у него больна жена; он принужден ехать.

5) Встреча с человеком, которого считал погибшим.

6) Приходят гости в то время, как супруги сильно поссорились.

7) Родственники провожают отъезжающего.

8) Выставка картин, публика рассматривает их, делится впечатлениями. Осматривая друг друга, злословят по поводу костюмов и пр. и пр.

Ученик должен уметь оправдывать задачу, то есть оправдывать те обстоятельства, при которых ему приходится выполнять ее. Оправдать задачу можно таким образом, например.

ЗАДАЧА. В соседней комнате лежит тяжело больной близкий человек. При нем доктор. Я жду, что скажет доктор о состоянии здоровья больного. Все мое внимание там, в той комнате. Неожиданно приходит гость, которого следует занимать и быть с ним приветливым и ласковым.

Предположим, что задача выполняется в помещении театра на малой сцене. Тогда становится непонятным, почему близкий мне больной человек лежит здесь, в театре. Почему гость приходит ко мне в театр и почему вообще я сейчас на малой сцене. Все это мешает поверить в условия задачи. Необходимо как-то объяснить и уладить все эти мешающие несообразности.

Для этого ученик должен придумать побочные, дополнительные обстоятельства, должен изобрести как бы краткую историю предлагаемых обстоятельств. Эти вымышленные пояснительные обстоятельства могут оказаться очень наивными, простыми или даже глупыми и сами по себе могут быть неправдоподобными, но это не играет никакой роли. Важно при помощи этих вымыслов оправдать несообразности данной задачи и, пополнив пробелы в ней, уверовать таким образом в возможность всех встретившихся в задаче неправдоподобных фактов.

Оправдать данную задачу можно, например, таким образом: я вместе с больным близким мне человеком очутился в театре, потому что моему квартирохозяину удалось отказать мне от квартиры для своих каких-то целей, а так как найти новую квартиру теперь невозможно, то я принужден был просить директора театра разрешить мне хотя бы на некоторое время перебраться в театр и т. д.

На малой сцене я сейчас потому, что заведующий хозяйством приказал натирать полы во всех комнатах театра и на это время просил уйти меня на малую сцену и т. д.

Гость мой пришел сюда, во-первых, потому, что я сам принужден быть временно здесь, а во-вторых, ему нужно видеть меня именно сегодня, так как сегодня же он уезжает из Москвы и т. п.

Таких оправданий совершенно достаточно для того, чтобы сгладить все неприемлемые стороны задачи.

Получив таким образом веру, ученик одновременно с ней получит и известную близость с той обстановкой, в которой происходит упражнение, и получит особое состояние, которое называется «я есмь».

Оправдания такого рода ученик не должен рассказывать никому, так как после того, как они рассказаны, теряется наивность, обнаруживается глупость вымышленных обстоятельств и, конечно, теряется верование.

Процесс обсеменения:

1) Чтение произведения.

2) Восторгание.

3) Анатомия (механические куски).

Процесс восторгания должен быть возможно продлен, ибо от него в значительной мере зависит успешность дальнейшей работы. Если ученик перестанет ощущать прелесть произведения, то нужно целым рядом вопросов, касающихся разбираемого произведения и роли, снова стараться заинтересовать его. Вопросы могут быть таковы: что бы стал делать герой при таких-то и таких-то обстоятельствах; какая черта характера вам ближе всего; с кем из знакомых вы могли бы его сравнить. На какое животное он похож, и т. д. Период восторгания должен быть пережит учителем и учеником совместно, причем ученик отнюдь не должен знать, что он «восторгается»; *об этом он может узнать только после того, как период этот пережит.*

В период «восторгания» следует также создать все подробности жизни действующего лица: его прошлое со всеми подробностями, детали настоящей жизни (вне сцены) и предположения о будущей.

Продолжая задачи на аффективные чувства, нужно объяснить ученику значение «объекта». Заключается оно в следующем: выполняя какую-нибудь задачу, можно играть: 1) напоказ, 2) для себя, 3) для партнера.

1) Играть «напоказ» — значит стараться объяснить зрителю жестами и мимикой, что сейчас должен переживать. О настоящем переживании или задаче здесь не может быть и речи. В таком состоянии актер не только не чувствует партнера, но по большей части и не видит его совсем от напряжения.

2) Играть «для себя» — значит погрузиться в созерцание своих действий, в проверку интонации, заботу о простоте, в отделывание мелких ненужных подробностей в движениях и т. п., словом, наслаждение простотой и изяществом своей игры. По большей части актеру кажется в это время его игра безукоризненной. Но здесь, как и в игре «напоказ», нет для актера ни «объекта» (партнера), ни задачи по отношению к нему.

3) Единственно верное самочувствие получает актер от настоящего общения с партнером, от настоящего выполнения задачи по отношению к нему... Единственной его заботой должно быть воздействие на «живой дух» партнера («живой дух» другой актер, между прочим, ощущает и тогда, когда определяет, «чего другой хочет». Иначе он не в состоянии верно ответить на этот вопрос).

При выполнении задач ученик должен привыкать пользоваться случайностями. На это необходимо обратить его внимание. Отыскивая случайности, он приучается лучше ощущать окружающую обстановку и людей, и это может избавить его от внутреннего, духовного «зажима», который в сильной степени может привести даже к слепоте. Впрочем, о «зажиме» ученику говорить не следует.

Анатомия (механические куски).

Период «восторгания» значительно насытит ученика прелестью произведения и ролью. Можно начинать делить роль на куски. Куски должны быть первоначально определены внешним образом, то есть по результатам. Такие определения будут именами существительными, например:

1) удивление,
2) подлизывание,
3) страх и т. д.*.

Когда таким образом найдены куски роли, следует превратить имена существительные в глаголы: «хочу...» Так как нельзя играть «удивление» (ибо это есть результат какого-то внутреннего процесса), то нужно определить, что это за процесс. Здесь начинается самоанализ и основывается «свое хотение», например:

Имена существительные	Глаголы «хочу»	Общее	«хочу»
1) Удивление	хочу понять то-то и то-то.		
2) Подлизывание	хочу, чтобы не выгнали.		
3) Страх	хочу избежать опасности.	хочу	хочу
4) и . . . . и			
5) т . . . . т.			
6) д . . . . д.			
7)			хочу.

Таким образом из семи «хочу» можно получить уже три, которые не только включают в себя все прежние «хочу», но являются их *более глубоким определением*. Соединяя *таким же образом* вновь полученный ряд «хочу», нужно стремиться найти одно, последнее «хочу», которое и будет основным

* Здесь выяснятся значение упражнения «чего я хочу»:
1) Удивление — хочу понять то-то и то-то.
2) Подлизывание — хочу, чтобы меня не выгнали.
3) Страх — хочу избежать опасности и т. д. *(Примеч. Чехова.)*

желанием изображаемого образа и будет, следовательно, «сквозным действием» его *.

Значение задач как этапов роли очень удачно охарактеризовал метафорически Л. А. Сулержицкий: мальчику нужно пройти большое расстояние от А до В. Расстояние пугает его своими размерами. Он берет камень, бросает его на некоторое расстояние перед собой и ставит себе целью дойти до него. Дойдя до камня, он снова поднимает его и бросает перед собой, и снова цель его — дойти до камня и т. д. Так он проходит все большое расстояние от А до В.

Если переживания действующего лица настолько сложны, что невозможно сразу определить «хочу», то следует, вспоминая ряд аналогических или частью подходящих и родственных переживаний из собственной жизни, записывать их как составные элементы данного переживания. Таким образом составляется ряд воспоминаний, заменяющих собой это неопределенное пока «хочу». Стараясь определить словами «хочу», актер незаметно для себя постоянно углубляется в понимании роли.

Каждое «хочу» есть для ученика задача, совершенно такая же, как и весь ряд задач, проделанных им прежде на аффективные чувства.

ЭТЮДЫ. Задачи, которые должен сделать ученик на темы, данные в пьесе, называются *этюдами*.

Дальше идет отыскание «зерна».

Что такое «зерно»?

То состояние, в котором находится действующее лицо, и есть его «зерно». Характер, с которым он родился, влияние на него среды, в которой он вращается, влияние данных ближайших обстоятельств — все это суть условия, определяющие его «зерно», то есть его состояние.

Есть душа роли, но нет еще тела. Начинается акт воплощения, то есть создается внешний образ. Актер может прекрасно и глубоко жить чувствами созданного им внутреннего образа, но этого мало, он должен еще суметь передать их зрителям, а это возможно только тогда, когда все его тело, его голос будут настолько развиты и гибки, что вполне подчинятся ему и смогут легко отразить и передать все, чем живет актер в каждую данную минуту. Внешние условия, следовательно, единственные, при посредстве которых может открыться для другого внутренний мир актера. На основании этого следует убедить

---

* «Сквозным действием» может оказаться и «не хочу», которое, впрочем, можно превратить в «хочу».
«Хотения» — это вехи, которые ведут роль. *(Примеч. Чехова.)*

ученика в необходимости развивать голос, вырабатывать дикцию, заниматься пластикой и танцами, упражняться в правильном, логическом чтении и т. д. Все это общие соображения по поводу внешних данных актера. В каждой же отдельной роли вопрос о внешности несколько усложняется. Здесь приходится находить и выделять те способы внешней передачи, которые были бы наиболее выразительны, характерны и интересны для данной отдельной роли. Эти внешние способы и называются внешней характеристикой. Внешний образ должен не только соответствовать внутреннему, но по возможности и исходить от него. При создании внутреннего образа можно интуитивно натолкнуться на какой-нибудь способ передачи, характерный для изображаемого типа, то есть правильная внутренняя жизнь может подсказать телу наиболее удобный прием для своего выяснения. Задача актера (и главным образом режиссера) в данном случае — подметить творческое намерение природы и, поняв его происхождение, зафиксировать таким образом, то есть определенно знать происхождение внешней условленной характеристики или, вернее, прохождение ее от внутреннего к внешнему.

Но не всегда внутренняя жизнь так благодетельно подсказывает внешние формы для своего выявления. Большею частью приходится изобретать наиболее удобные и характерные внешние формы. Но и изобретая их, необходимо сроднить их с внутренней жизнью, необходимо как бы оправдать их. Играя, например, человека застенчивого и скромного, я могу взять в виде характеристики легкую, неслышную походку. Походку эту я должен сроднить с внутренним характером роли. Я должен найти, как образовалась такая походка, должен найти такие сцены или изобрести такие этюды, которые позволили бы мне совершенно оправдать, усвоить и почувствовать задуманную походку. Найдя таким способом происхождение и смысл характерности, нужно упражнять ее до тех пор, пока она станет не механической, но станет настолько привычной и легкой, что не потребует большого внимания для своего выполнения. Характерность должна в конце концов настолько слиться с актером, что как только он заживет чувствами роли, то характерность появляется сама собой, и обратно: при выполнении характерности актер тотчас же аффективно заживет чувствами роли.

Бывают, впрочем, случаи, когда изобретенная характерность настолько окажется удачно выбранной и настолько близкой душе актера, что при первой попытке к ее выполнению душа актера сразу открывается и не только оживляет характерность, но и сама вдруг углубляется и внутренний

образ получает новый приток правильной и углубленной жизни. Такой случай характерен как случай, когда аффективная жизнь рождается от внешних причин.

Дальше идет борьба актера со штампами. Борьба эта длится всю жизнь актера и заключается в том, чтобы уловить штамп, заменить его настоящей, внутренней задачей. Штампы рождаются очень незаметно и в очень большом количестве. Поэтому актер должен быть всегда настороже и не думать, что, вырвав один штамп, он навсегда избавился от него. Нет, штамп этот может появиться в другом месте роли, а на месте прежнего может появиться новый, и так до бесконечности.

Штамп есть готовая форма для выражения того или другого чувства. Изображая, например, горе, я могу каждый раз при этом всплескивать руками, независимо от того, подходит ли этот прием к данной роли или степени данного переживания.

Происхождение штампов очень различно. Они могут быть или подражанием хорошим образцам, или повторением собственных удачных приемов, или, наконец, своей собственной привычкой. Я могу, например, в жизни, в минуты смущения, теребить себя за ухо, и эту привычку я переношу на сцену. Само собой понятно, что такая привычка, во-первых, не может быть пригодна для всякой роли, и, во-вторых, она свидетельствует о моем собственном смущении, которое нежелательно на сцене, и т. д.

Вред штампа заключается в том, что он как готовая форма для выражения того или другого чувства принуждает это чувство вылиться именно в такой форме и тем самым нарушает настоящий ход переживания и как бы насилует чувство, которое, естественно, пропадает от этого. Штамп — это мертвая форма для живого чувства. Конечно, можно оживить каждый штамп, но не каждый штамп стоит оживлять.

Но ведь и характерность можно принимать как готовую форму для чувства и, следовательно, как штамп. Но это неверно потому, что характерность тесно связана с внутренней жизнью образа и, будучи вполне приспособлена к нему, является наиболее удобной и подходящей формой для выражения известных внутренних чувств образа; следовательно, характерность только помогает, но никак не мешает течению внутренней жизни образа. Разумеется, актер может встретиться с таким своим штампом, который точно так же случайно может оказаться наиболее пригодным для изображения тех или иных чувств исполняемой роли. В этом случае следует, конечно, принять этот штамп как характерность и заняться его оживлением, связывая его с внутренним содержанием роли, но такие случаи очень и очень редки.

Ученик должен ясно понимать, что, вырывая штамп, нужно на его место ставить верную задачу. Это единственный способ удаления штампов.

Знакомя ученика с его штампами, нужно быть очень и очень осторожным. Конечно, это не может быть высказано как общее правило; найдутся, конечно, лица, которым необходимо полностью, ничего не скрывая, объяснить все, что касается штампов и других подобных вопросов, но в этом заключается трудность преподавания и искусства индивидуализации системы в каждом отдельном случае.

Последнее, на что должно быть обращено внимание ученика,—это то, что, играя какую бы то ни было роль несколько или много раз, он должен иметь в виду, что каждый данный (сегодняшний) день кладет на сегодняшнее исполнение свой отпечаток. Происходит это таким образом: от того, как актер провел сегодняшний день перед спектаклем, то есть каким был сегодня комплекс случайностей в течение дня, зависит и настроение актера, его, так сказать, «сегодняшний характер». Характер этот, несомненно, передается и в исполнении. Это оживляет, освежает, разнообразит роль и увлекает актера. Мешать этому «сегодняшнему характеру» роли ни в коем случае не следует, наоборот, нужно помогать ему сказаться как можно ярче. Для этого хорошо перед спектаклем продумать или, вернее, просмотреть главное стремление действующего лица (его сквозное действие) и спросить себя: «Что же на сегодня в этом главном стремлении мне ближе всего?» Если, например, сквозное действие изображаемого лица — стремление к семейному счастью, то что же сегодня для меня ближе всего в этом семейном счастье? Какая сторона моего стремления к этому счастью волнует и радует меня больше всего?

Если я таким образом просмотрю и оценю роль с точки зрения «сегодняшнего моего состояния», то и всякая отдельная задача в моей роли получит особый колорит и характер. Сущность же роли, конечно, останется неизменной.

Теперь, когда ученик под руководством учителя прошел весь курс системы *практически,* нужно дополнить значение его и *теоретическими* сведениями.

Ничего не должно быть скрыто больше от ученика. Все, что в интересах индивидуализации было до сих пор пропущено или сказано только намеками, теперь должно быть восполнено без малейших отступлений. Теория должна связать для ученика в одно последовательное и систематическое целое все, что он изучал до сих пор на практике.

Такая откровенность уже не может быть теперь опасной, так как за три-четыре года практических занятий ученик

настолько овладел собой и настолько «понял» технику применения к себе системы, что ничто не может его так испугать, чтобы он потерялся, не зная, что с этим делать. Все это могло бы случиться только вначале, если бы ему предложена была теория прежде практики.

Если раньше могла быть речь о том, чтобы индивидуализировать систему, сообразуясь с подробностями и данными ученика, то теперь этот вопрос совершенно отпадает. Индивидуализация нужна была только на время преподавания, когда же настало наконец время передать в руки ученику систему целиком, чтобы он мог пользоваться ею сам,— тут нужно передать ему все, так как, несомненно, каждый пункт системы рано или поздно будет ему нужен.

В чем, собственно, будут заключаться теоретические дополнения, зависит, конечно, от того, что до сих пор было скрыто от ученика. Кроме того, ученик и сам поможет в этом случае, задавая вопросы *.

Прежде всего ученик должен уяснить себе план системы, по которому велось преподавание. По этому же плану будут даны и теоретические объяснения.

План таков:

1) Деление системы: а) работа актера над собой, б) работа актера над ролью.

2) Самоанализ.

3) Задача.

4) Аффективное чувство.

5) Оправдание задач.

6) «Я есмь».

7) Объект.

8) Умение пользоваться случайностями.

9) Процесс обсеменения: а) восторгание, б) анатомия (механические куски, задачи).

10) Сквозное действие.

11) Зерно.

12) Этюды роли.

13) Оценка фактов.

14) Активность.

15) Характерность.

16) Штампы.

17) «Сегодняшние» приманки.

---

* Под «теорией» я разумею здесь словесное выражение того, что до сих пор было пройдено практически. «Теория» же, как первая часть системы (школа представления, ремесло и пр.), здесь не упоминается. Она должна быть прочтена ученику до практики. *(Примеч. Чехова.)*

Истинное значение и смысл системы ученик должен понимать так: система не может создать актера, не может вложить в него талант и не может научить человека играть на сцене, если об этом не позаботился сам бог. Система сберегает актеру его творческие силы, указывает ему пути, по которым следует направлять свой талант с наименьшей затратой сил и с большим успехом для дела. Она, безусловно, предостерегает от многих сложных путей и открывает актеру глаза на те ловушки, которые в огромном количестве расставлены на его пути. Настоящая, единственная цель системы — дать актеру в руки самого себя, научить его в каждую минуту понять свою ошибку и суметь помочь себе.

Хотя это и само собой ясно, но я должен напомнить, что система не есть специально «театральная» теория, не есть что-то такое, что может быть понятно и полезно только «актеру». Нет, система есть теория «творчества» вообще, и нужна и полезна она всякому «артисту», а в частности и «актеру». Живописец, скульптор, музыкант в одинаковой мере вправе предъявлять к системе те же требования, которые теперь предъявляет пока только еще один актер.

Всякий творческий акт в душе художника совершенно подобен акту рождения человека. Как женщина должна обсемениться для того, чтобы начал развиваться плод, так и художник должен обсемениться темой, чтобы родить свое произведение. Как женщине в период вынашивания плода нужна гигиена, так и художнику она нужна в период вынашивания темы своего творчества. Как плод в утробе матери, начав развиваться, уже не прекратит своего развития вплоть до рождения, так и тема в душе художника растет и развивается в подсознании беспрерывно. И не может художник родить преждевременно, как не может сделать этого и женщина.

Еще одно замечание... к сожалению.

Есть опасение, что найдутся люди, которые скажут: «система суха, теоретична и слишком научна, акт же творчества — акт живой, таинственный и бессознательный».

Вот ответ: система не только «научна», она просто «наука».

Теоретична она для тех, кто не способен на практике, то есть для всех неодаренных и нехудожественных натур. (О тех, которые просто не желают понять системы, речи не будет.)

Система есть исключительно «практическое» руководство. Но если она, в видах распространения, *записана,* то следует ли из этого, что она потеряла свое практическое значение? Впрочем (повторяю), для людей бесталанных она именно так и выглядит. А зачем таким людям брать изложе-

ние системы в руки? Они же в ней ничего не найдут для *себя*. Система — для талантливых, которым есть что «систематизировать».

Ясно, конечно, что «сухость» системы начинается и кончается на бумаге.

Не похоже ли это на «учебник психологии»? Он тоже сух... Несмотря на то, что речь в нем идет о «душе»...

Публикуется по тексту журнала «Горн» (1919, кн. 2/3).

Увлеченный открытиями Станиславского в области актерской психотехники, Чехов излагает свое понимание системы, еще не вполне оформившейся у ее создателя. В Музее МХАТ сохранился вариант этой статьи Чехова, надписанный рукой Станиславского: «Моя система в передаче М. А. Чехова». На с. 9, где Чехов говорит об «оправдании задачи», Станиславский сделал пометку»: «Как бы я поступил, если бы это случилось» (КС, 11218).

Вахтангов откликнулся на эту публикацию в статье «Пишущим о системе Станиславского» («Вестник театра», 1919, № 14): «Я близко знаю талантливого автора этой статьи, знаю, как он хорошо чувствует и понимает учение К. С.; верю в его добрые намерения при писании статьи, но не могу, не могу не упрекнуть его. Не за форму, не за отсутствие логического плана, не за бессистемность — этого все равно невозможно достигнуть в короткой статье,— а за сообщение оторванных от общих положений частностей, за указание на детали практической части, когда совсем не оговорены общие цели, общие основы, общий план. Если можно излагать его учение до того, как он сам это сделает, то изложение может быть написано только в форме общего обзора учения».

О РАБОТЕ АКТЕРА НАД СОБОЙ

По системе Станиславского *

Работая над собой, актер тем самым развивает *гибкость своей души*. Рассмотрим подробно, что, собственно, нужно понимать здесь под *гибкостью* души и как она достигается.

---

* Считаю долгом предупредить читателя, что он будет иметь здесь дело с изложением системы, *как понимаю ее я сам*. К. С. Станиславский еще не издал своего труда и только устно и на практике знакомил и знакомит с нею тех, кто с ним работает. Ясно поэтому, что каждый из нас, работающих под руководством К. С. Станиславского, неизбежно понимает систему его *по-своему*, то есть преломляет ее индивидуально. Напомню еще и о том, что сам К. С. не считает свой труд вполне законченным. Каждый новый день может внести в систему новую мысль. *(Примеч. Чехова.)*

Анализ творческого акта показал нам два ряда фактов. Одни из них мы назвали фактами *мешающими*, другие — *помогающими* творческому состоянию. Подбор первых и устранение вторых приводит актера к творческому состоянию. Для того же, чтобы актер мог *подбирать* одни из них и *устранять* другие по желанию, он должен иметь к тому навык, особую душевную технику, душевную гибкость.

Выработка и приобретение этого навыка, этой душевной техники, позволяющей актеру в каждую минуту по собственному желанию овладевать своим творческим состоянием (или, при особенно неблагоприятных обстоятельствах, приближаться к нему), и составляет задачу работы актера над собой.

Совершенствование актера в этом смысле беспредельно. С одной стороны, перед ним всегда будет стоять идеал душевной техники, к которому он и будет стремиться, с другой — его будут мучить факты, которые мы назвали мешающими. Самые разнообразные формы будут они принимать по мере того, как душевная техника актера будет идти по пути совершенствования. И не раз придется узнать актеру с удивлением, под какой красивой и правдивой маской скрываются в его душе *штампы* и другие враги его. Все это говорит за то, что работа актера над собой может и должна длиться всю жизнь.

Маленькое разъяснение: что представляют собой *факты, помогающие* творческому состоянию? Да не что иное, как *элементы, составные части* творческого состояния, необходимые условия его. Итак, будем говорить отныне не о *фактах помогающих*, а об *элементах творческого состояния*, и прежде всего о *внимании*, как об одном из основных элементов.

1. Внимание.

Наблюдая художника во время работы, нетрудно заметить одну яркую, характерную черту в его состоянии — это безусловная сосредоточенность, *внимательность* его к тому объекту, к той творческой теме, над выявлением которой он трудится в данную минуту. Внимание его при этом настолько напряжено и сконцентрировано, что почти все происходящее вокруг него и *не имеющее отношения к его работе* даже не замечается им. Он видит перед собой только творческую задачу свою.

Эта безусловная сосредоточенность, *внимательность* при творческой работе и есть одно из необходимых условий самой этой работы, один из важнейших элементов творческого состояния. Попробуйте так или иначе мешать художнику во время его творческой работы, отвлекая его внимание

какими бы то ни было звуками, шумами и т. д., и он перестанет быть художником, он выйдет из творческого состояния, потому что внимание его будет *рассеяно*, творческая тема не будет уже единственным центром его *внимания*, а при таких условиях творческая работа не может продолжаться. Все это ясно показывает, какую важную роль играет *внимание* художника при его творческой работе.

Прежде чем излагать те способы, благодаря которым актер научается быть господином своего внимания, я скажу несколько слов о внимании вообще. Это поможет нам уяснить до конца значение внимания.

1. В каждую минуту жизни человек получает из внешнего мира громадное количество самых разнообразных впечатлений. В сознание его проникает *одновременно* все, что видит его глаз, слышат уши, ощущает тело и т. д. Казалось бы, что при таком наплыве одновременных и до смешного разнообразных впечатлений в представлении человека должна возникать невероятная путаница, однако всякий знает, что ничего похожего с нормальным человеком не случается, да и не может случиться. Из всей массы впечатлений всегда выделяются и с ясностью воспринимаются одни и меркнут, стушевываются другие. В самом деле, глядя, например, в лицо любимого человека, я могу видеть одновременно с ним пуговицу его куртки, рисунок обоев на стене, около которой он стоит, задвижку оконной рамы, вид за окном и много других предметов. Однако все это не мешает мне видеть именно лицо любимого человека и почти не видеть ничего остального. В силу чего же это происходит? Только в силу того, что *внимание* мое сосредоточено на *лице*, а не на пуговице, не на оконной задвижке и т. п.

Благодаря *вниманию*, следовательно, я *выделяю* то или иное впечатление из среды всех других доступных впечатлений и воспринимаю его с особенной ясностью и отчетливостью.

Эта способность человеческого духа выделять известные впечатления из массы других и называется способностью *внимания*.

2. Внимание бывает двух видов: *произвольное* и *непроизвольное*. Если внезапно около вас раздается, например, стук или треск, если глазам вашим внезапно представляется какое-нибудь необычное зрелище или вы заметите резкий, сильный запах и т. п. и помимо своей воли сосредоточиваетесь на одном из этих впечатлений, то внимание ваше по отношению к ним будет *непроизвольным*. Напротив, если вы *сознательно* будете выделять то или иное впечатление, например, вы, несмотря на уличный шум, будете настойчиво

думать о чем-нибудь, будете сознательно направлять свое внимание на собственную мысль, то внимание ваше по отношению к мысли будет вполне произвольным.

Непроизвольное внимание свойственно по преимуществу детям. Их привлекают помимо их желания то те, то другие звуки, краски или предметы. Ребенок почти не владеет своим вниманием, не может направлять его по желанию. Внешние впечатления как бы сами управляют его вниманием.

Взрослый же человек, напротив, уже обладает способностью *обращать внимание на что ему угодно* и может уже бороться с такими внешними впечатлениями, с которыми не может бороться ребенок.

3. Нам важно еще выяснить связь между *вниманием* и *интересом*.

Может ли человек быть *внимателен* к чему-нибудь и не чувствовать при этом *интереса* и, наоборот, может ли он, чувствуя к чему-нибудь *интерес*, не быть в то же время и *внимательным*?

Нет, не может. Внимание и интерес нераздельны. Они суть только две стороны одного и того же акта.

Обычно думают, что вещь, или мысль, или всякий другой объект прежде всего должен быть интересен и только тогда можно быть внимательным к нему. Совсем нет. Объект может стать и непременно станет интересным для меня, если я произвольно сосредоточу на нем свое внимание. Попробуйте проделать это. Сосредоточьте свое внимание на любом привычном и не интересующем вас в обыденной жизни предмете, пусть это будет коробка спичек, с которой вы обращаетесь обычно, не замечая ее и, уж во всяком случае, не интересуясь ею. Начните внимательно разглядывать ее, и вы увидите, что это коробка приобретет для вас совершенно новый вид, вы увидите ее такой, какой раньше никогда не видели, и, наконец, ваше внимание к коробке спичек вызовет в вас интерес к ней. (Если, конечно, вы сумели произвольно сосредоточить на ней свое внимание.)

Обратите внимание на следующее: объект, на котором вы сумеете сосредоточить свое внимание, примет для вас совершенно иной вид.

Коробку спичек вы не узнаете! Отчего это произойдет? Оттого, что вы увидите в объекте, на котором сосредоточите свое внимание, массу новых сторон, массу новых деталей, которых не замечали раньше, вы увидите его многообразным. И это очень важно для художника. Одна из отличительных черт художника и заключается в том, что он видит

окружающий мир не таким, каким видят его все другие. Мир художника многообразен.

Итак, то, что интересно, необходимо привлекает внимание, и то, на что направлено внимание, необходимо становится интересным.

Теперь посмотрим, что полезного может извлечь для себя художник из всего только что сказанного.

Чего достигает художник, умеющий произвольно, по собственному желанию, то есть в каждую данную минуту, владеть своим вниманием?

Во-первых, он, как было сказано выше, не должен ждать, пока избранная им тема творчества сама собой займет его внимание. Обладая умением произвольно направлять свое внимание на что ему угодно, художник сам по желанию своему будет делать тему творчества своим объектом в любую минуту.

Во-вторых, сосредоточившись произвольно на своей теме, он выделит ее тем самым из всего того, что могло бы в данную минуту занимать его внимание и отвлекать от темы, то есть он как раз окажется в положении художника, который ничего, кроме своей темы, не замечает (да и не может замечать, поскольку он действительно художник).

В-третьих, так как внимание и интерес, по существу, нераздельны, то, сосредоточивши внимание свое на объекте творчества, художник вместе с тем необходимо получит и интерес к этому объекту.

Итак, то, чего достигает художник, умеющий владеть вниманием произвольно (в любую минуту выделить объект из всего, что ему чуждо, и возбудить в себе интерес к нему), суть важнейшее условие творчества, так как внимание есть необходимый элемент самого творчества.

Теперь, когда выяснено, какую роль играет внимание при творчестве и как важно для художника произвольное внимание, можно указать ряд упражнений, с помощью которых и развивается произвольное внимание.

На упражнения, перечисленные здесь, нужно смотреть только как на примеры возможных вообще упражнений. Читатель может сам изобрести громадное множество таких же упражнений.

Упражнения на внимание:

1) Сосчитать деньги в кошельке.

2) Рассмотреть рисунок обоев, рассмотреть картину, предмет, ландшафт и т. д.

3) Прислушаться к какому-нибудь звуку.

4) Произвести в уме какое-нибудь арифметическое действие.

5) Сосредоточиться на рисовании каких-либо простых фигур, вроде кругов, квадратов, треугольников и т. п.

6) Из массы звуков или голосов выделить один и следить за ним *только*.

7) Двое одновременно читают вслух. Переносить внимание поочередно с одного читающего к другому.

8) Придумать ряд занятий самого разнообразного характера — например, рассматривание журнала с картинками, слушание музыки, танцы, арифметическое вычисление в уме, игра в жмурки и т. д. Затем быстро переходить от одного занятия к другому по указанию кого-нибудь со стороны. При этом надо следить, чтобы переходы были настоящим перенесением внимания от одного занятия к другому, а не внешним изображением сосредоточенности. Последняя ошибка возможна в тех случаях, когда, например, после слушания музыки или чтения быстро переходят к танцам: можно начать делать танцевальные па *механически*, но настоящее внимание в то же время может еще оставаться на музыкальных звуках, на слышанном рассказе и т. д.

Упражнение только тогда будет иметь смысл, когда *все внимание* удается перенести с одного объекта на другой.

9) В короткий срок (несколько секунд) заметить как можно больше подробностей в чьем-либо костюме и т. д. Такая задача требует большого напряжения внимания, и в этом ее смысл.

10) Сосредоточиться на какой-нибудь мысли, на решении какого-нибудь вопроса или слова, на каком-нибудь вычислении. Окружающие (пять-шесть человек) настойчиво и одновременно задают сосредоточившемуся различные вопросы. Упражнение сводится к тому, чтобы суметь решить как свою задачу, так и ответить всем окружающим. Делается это так. Упражняющийся *произвольно переносит* свое внимание со своих мыслей на вопросы окружающих, отвечает на них, снова возвращается *произвольно* к своей мысли, снова отвечает на вопрос и т. д. Упражнение будет иметь смысл только тогда, когда упражняющийся сам владеет окружающими, а не окружающие им, когда он не теряется от массы вопросов, когда они его не развлекают и не отвлекают от той темы, которую он избрал в каждый данный момент. Все это возможно только при условии *пользования произвольным вниманием*. Каждая минута рассеянности указывает здесь на то, что упражняющийся не владеет своим вниманием.

11) Сосредоточить свое внимание на чтении (про себя), в то время как окружающие будут рассматривать читающего, делать на его счет замечания, смешить и т. д.

12) Слушая игру на рояле или хоровое пение, сосредоточиться мысленно на каком-нибудь постороннем мотиве.

13) Стараться кому-нибудь внушить определенную мысль.

Эти и другие подобного же рода упражнения нужно делать каждый день и при этом возможно чаще *.

Еще одно замечание.

Стараясь сосредоточиться на каком-нибудь объекте, можно впасть в ошибку такого рода: можно стараться «не замечать», «не видеть», «не слышать», «не обращать внимания» на те или иные впечатления, не имеющие отношения к объекту. Но это неправильно. Нужно только одно: быть внимательным к объекту, все же лишнее, мешающее отпадает само собой. Стараясь же «не обращать внимания», «не видеть», «не слышать», мы тем самым нисколько не приближаемся к объекту, но, наоборот, и «видим», и «слышим» как раз то, что не нужно.

Поясню это примером. Представляю себе, что вы смеетесь. Причина смеха безразлична, пусть это будет смех хотя бы беспричинный, как бывает иногда при утомлении, вялом настроении и т. д. Предположим, что вы хотите перестать смеяться. Как это сделать? Нужно направить свое внимание на любой объект, не имеющий отношения к смеху, и смех прекратится сам собой. Но если вы вместо этого сосредоточитесь на том, чтобы *не смеяться*, то смех не только не прекратится, но и усилится. Произойдет это оттого, что, сосредоточиваясь на том, чтобы *не смеяться*, вы тем самым именно на *смех* и обращаете ваше внимание.

Иногда хорошо воспользоваться этим приемом для того, чтобы вызвать в себе смех, когда он нужен.

2. Фантазия.

Всякое произведение искусства есть в известной степени продукт фантазии художника. Фантазия в художественном произведении может проявляться с большей или меньшей яркостью, смелостью, самостоятельностью и т. д., в зависимости от таланта и *развитости* художника, но отсутствовать совсем она не может. Изображение жизни без фантазии или

---

* Хорошо иметь маленькую карманную книжечку, в которой будут записаны все упражнения по системе, и, имея ее всегда под рукой, пользоваться каждой свободной минутой и выполнять в течение дня по возможности все внесенные в книжечку упражнения. Ведь большинство упражнений не требует специального времени для своего воплощения. Их можно выполнять на ходу, на улице, между делами, нужно только приучить себя к тому, чтобы ни одна минута не пропадала даром, без упражнения. *(Примеч. Чехова.)*

даже с фантазией, но слабой, ограниченной и несмелой, можно назвать скорее фотографией жизни, чем творческим воспроизведением ее. Чем больше произведение художника походит на фотографирование жизни, тем меньше его ценность, тем меньше оно доставляет наслаждения зрителю и самому художнику, тем меньше в нем видна творческая идея художника.

Фантазию поэтому также следует считать одним из необходимых и важных элементов творчества, и над развитием ее художнику нужно работать так же, как и над развитием способности произвольного внимания.

Что такое фантазия?

Свободное, не соответствующее действительности соединение и сочетание различных образов называется фантазией.

Материал для фантазии, то есть образы, которые свободно соединяются и сочетаются между собой, всегда берется из жизни и всегда остается одним и тем же.

Сами по себе они свойственны в одинаковой мере как человеку с богатой фантазией, так и обыкновенному человеку, не одаренному этой способностью. И никто в мире не в состоянии придумать нового ощущения, нового чувства и т. п. Вся способность фантазии сводится только к комбинированию этого материала, этих общечеловеческих образов, к их соединению, разъединению, сочетанию и пр. И чем смелее фантазия художника, чем она развитей и разнообразней, тем большую силу и изобразительность получают его произведения.

Замечу между прочим, что фантазировать может не только художник, но и ученый, архитектор, любой ремесленник и т. д., но цель фантазии каждого из них будет иная. Ученый, фантазируя, то есть сочетая известные ему явления жизни, скажем, законы природы, имеет целью нахождение нового закона природы, архитектор или механик, комбинируя известные им данные, могут стремиться к отысканию новых, более устойчивых форм строений и т. д.

Фантазия же художника всегда имеет целью *выражение чувств* и *воздействие на чувства*.

Тут нелишним будет напомнить одну старую истину, которая, к сожалению, слишком часто забывается художниками. Если качество фантазии, с одной стороны, зависит от умения художника сочетать материал так, чтобы он наилучшим образом соответствовал его творческой теме и передавал ее чувства, то, с другой стороны, качество фантазии зависит и от богатства того материала, которым

владеет художник. Тот материал, который нужен художнику для его творчества, нельзя найти ни в каких учебниках. Художник сам должен извлекать его из жизни, сам должен изучать жизнь, должен искать самые разнообразные впечатления и ощущения, должен создавать для них условия, а не ждать, пока жизнь случайно подарит ему то или иное красивое и неожиданное впечатление.

Художник, в какой бы области он ни работал, должен изучать художественные произведения всех отраслей искусства. Актер не должен быть профаном в живописи, музыке, скульптуре и пр.

Качество фантазии зависит, наконец, и еще от одного обстоятельства; чтобы уяснить себе это обстоятельство, посмотрим предварительно, каковы взаимоотношения между верой и наивностью художника и его фантазией.

Известно, что дети и малокультурные народы обладают большей склонностью к воображению и фантазии, чем взрослые люди и культурные народы вообще. Действительно, что может сравниться с фантазией детей, проявляющейся в их остроумных и затейливых играх, и разве не фантазия дикарей создала всевозможных духов, гномов, волшебных коз и других таинственных обитателей лесов, морей и пр.? И как в сравнении с этими фантазиями бедна фантазия культурных людей!

Чем же объясняется это? Конечно, не тем, что дикарь или ребенок от природы обладают большим даром фантазии по сравнению с культурным человеком, как это думают обыкновенно. Дело в том, что как ребенок, так и дикарь обладают очень малым количеством точных знаний, им недоступны данные наук, ставящие все в определенные рамки. Имеющиеся у них представления не систематизированы. Незнание законов жизни позволяет им сочетать образы, не стесняя себя вопросом о том, возможно ли такое сочетание в действительности, они руководствуются в своих фантазиях исключительно чувством. Ребенок, например, легко поверит в существование подводного царства, русалок, водяных и т. д., так как он не знает, возможна ли жизнь под водой для человекоподобных существ.

Говоря короче, дикарь и ребенок *наивны*, *легковерны* и благодаря этой наивности и легковерию фантазии их свободны и богаты.

Теперь понятно, какую важную роль для фантазии художника играет его *вера и наивность*. И вот современному культурному художнику, художнику, искушенному в точных знаниях и далекому от дикаря и ребенка, приходится

специальной работой пополнять художественный пробел, который создан в душе его культурой. Ему приходится долгими упражнениями, долгой работой развивать в себе *наивность и легковерие*.

То, что наивность и большое художественное дарование всегда неразлучны, хорошо подтверждается, между прочим, фактами действительной жизни. Возьмите биографии великих художников, проследите их хорошенько, и вы найдете в них черты, характеризующие их поразительную наивность.

Итак, развив в себе наивность, мы необходимо повысим и качество своей творческой фантазии.

Упражнений на *веру*, *наивность и фантазию*, точно так же как на внимание, всякий интересующийся может изобрести громадное количество. Даю здесь несколько примеров.

Упражнения.

1) Обращаться с карандашом или каким-нибудь другим предметом, как с заряженным револьвером, острой бритвой, кинжалом, змеей и пр.

2) Ходить по полу, как по луже, по грязи, по горячему, раскаленному песку.

3) Представить себе, что игрушки, изображающие животных или людей, на самом деле живые животные и люди.

4) Играть, подобно детям, в различные игры, например в лошадки, в машину, в пожарных и пр.

5) Принимать смешные и необычайные положения, окружать себя необычайной обстановкой и верить, что это необходимо для собственного счастья, для счастья ближних, для победы над врагом, для личной услуги приятелю и т. д. Например, сесть на корточки на стул, поставить на голову чернильницу, взять в зубы носовой платок, прищурить один глаз и в таком положении объясниться в любви или провести серьезный разговор.

6) Выдумать какой-нибудь смешной или необычный ритуал (чествовать короля, например) и выполнять его с полной серьезностью, верой и наивностью.

В качестве упражнений на фантазию можно рекомендовать следующее:

1) Искать сходства между предметами и определенными людьми, между людьми и животными, фантазировать на тему, каково настроение того или иного неодушевленного предмета, сколько лет ему, каково его естественное положение и т. п.

2) Фантазировать под музыку.

3) а. Кто-нибудь произносит два-три слова. Слушатели фантазируют на тему этих слов.

b. То же самое, но с заказанным заранее настроением, то есть заранее определяется, что фантазия на произнесенные слова должна иметь печальный, радостный, возвышенный, грустный, таинственный, мистический характер и т. п.

4) a. Кто-нибудь произносит всевозможные звуки, шумы, стук и т. д. Упражняющиеся садятся к нему спиной и, слушая произносимые им звуки, создают своей фантазией какую-нибудь картину, цельную, связную, отправляясь в своих фантазиях от звуков.

b. То же самое, но с заранее заказанным настроением.

c. То же самое, но с заранее определенной картиной. Разница между этим последним упражнением (c) и первым (a) в том, что здесь звуки должны быть оправданы задуманной картиной, тогда как там (a) сама картина возникает от звуков.

5) Разделить дорогу, по которой обычно приходится ходить, на участки, представить себе, что в одном из них все встречающиеся люди подозревают вас в убийстве, в другом вы сами должны открыть убийцу, в третьем где-то заложена бомба и по лицам встречных нужно определить, где именно она заложена, и т. д.

6) Выбрать какое-нибудь очень мало вам знакомое лицо (или даже совсем незнакомое) и попробовать представить себе его жизнь во всех подробностях: детство, даже его будущую жизнь и даже смерть.

7) Вообразить себя гадальщиком, хиромантом и устраивать сеансы.

8) Группа садится за стол. Кто-нибудь произносит какое-нибудь слово. Сидящий с ним рядом, слыша слово, старается уловить самое первое впечатление, которое вызвало в нем только что произнесенное соседом слово, старается поймать первый образ, родившийся в его воображении, и тотчас же передает этот свой образ следующему и т. д. Возникающие таким путем образы бывают так тонки и неуловимы, что передать их словом иногда бывает почти невозможно, поэтому не следует стеснять себя при передаче своих образов способом самой передачи. Пусть это будет жест, выражение лица, даже нечленораздельный звук — все равно, лишь бы он выражал тот неуловимый образ, который возник в сознании.

Польза этого упражнения такова: стараясь уловить перворожденный образ, научаются тонкому и глубокому проникновению в свои чувства и образы фантазии. Развивают чуткость к ним и избегают грубости по отношению к своим фантазиям.

В самом деле: возьмите любое слово, например «часы», и попробуйте, отрешившись от грубого, обычного представления вашего о «часах», проследить, что рождает ваша фантазия при первом восприятии этого слова. Вы увидите, что образы могут быть при этом самые неожиданные, самые удивительные! Может быть, это будет образ какой-то башни с часами на сказочном замке или образ какой-то неуловимой силы «неизбежного часа»! Или, может быть, бой часов у вас в воображении связан с каким-нибудь сильным, памятным вам событием в вашей жизни, и событие это воскреснет в вашей душе вместе с образом часов.

И вот, научившись таким образом чутко прислушиваться к тонким, еле уловимым образам вашей фантазии, вы окажете немалую услугу себе как художнику.

9) Стараться найти красоту во всяком предмете, во всяком положении, во всякой мысли, картине и т. д. Упражнение это чрезвычайно важно. Одно из свойств творческой души именно в том и заключается, что она способна видеть и извлекать красоту из того, что душа нетворческая не удостаивает даже внимания! Истинный художник видит прежде всего красоту и достоинства, а не уродства и недостатки. Чем больше критики и порицаний слышим от художника, тем меньше истинного искусства можно ожидать от него.

Вы уже заметили, вероятно, что упражнения, предложенные на внимание, на веру и наивность и на фантазию, нельзя признать упражнениями, годными исключительно на внимание или исключительно на фантазию, исключительно на веру и наивность. Оказывается, что каждое из этих упражнений, на что бы оно ни было направлено, требует одинаково как внимания, так и фантазии, и веры, и наивности. Что же следует из этого? То, что творческий процесс есть один, нераздельный акт души, где все элементы творчества в каждую данную минуту одинаково необходимы. Ни один из элементов не может отсутствовать. Момент творческий совмещает в себе все элементы нераздельно. *И только анализ, на котором основана система, разобщил эти элементы теоретически для того, чтобы удобнее было говорить о них, изучать и понимать их.*

Публикуется по тексту журнала «Горн» (1919, кн. 4). Служит продолжением и развитием положений предыдущей статьи. Сноска к статье является, по-видимому, скрытым ответом на статью Вахтангова «Пишущим о системе Станиславского». Подробнее по поводу данных публикаций см. наст. изд., т. 1, п. 36.

ЗАМЕЧАНИЯ УЧАСТНИКАМ СПЕКТАКЛЯ «БАЛЛАДИНА»

Буду писать о недостатках не потому, что в спектакле нет достоинств, а потому, что цель этих наших рецензий в том, чтобы помочь актерам приближаться к более или менее совершенному исполнению, чтобы не стоять на месте, не имея долго указаний со стороны, из зрительного зала. Поэтому, если учесть специальную цель того, что пишется, то можно избежать неприятного и неверного впечатления «обкладки». А в данном случае в особенности: спектакль со времени генеральной репетиции поразительно двинулся вперед. И радостнее всего то, что нет и следа той распущенности и лени, которые кладут начало разложению спектакля [1].

В. В. Соловьева

Мы видим Балладину первого акта и видим Балладину последнего акта. По замыслу автора диапазон между той и другой безграничен. Но та или иная исполнительница может показать широту диапазона Балладины, разумеется, только сообразно своим актерским данным. До безграничного диапазона не дойдет никакая актриса. И не в том дело, чтобы показать диапазон Балладины только двумя крайними точками: первым и последним «образами» Балладины, а в том, чтобы провести Балладину перед зрителем по всем ее мытарствам от первого «образа» к последнему. И в зависимости от того, как провела актриса перед зрителем свою Балладину от одного пункта к другому, создается впечатление того или иного диапазона почти независимо от действительного диапазона исполнительницы. Ведь может же актриса не иметь слишком большого диапазона, но иметь известную артистичность. Вот про эту-то артистичность, при помощи которой можно вести Балладину на глазах зрителя, я и хотел бы напомнить В. В. Соловьевой.

Вся роль Балладины построена так, что по мере ее раскрытия перед воспринимающей публикой в ней выступают два элемента: один — влечет ее вперед (к власти, скажем) через ряд убийств и т. п., другой — возвращает ее обратно к исходной точке, отвращая от злых деяний, ужасая ее и пр. На этих двух элементах, на их борьбе и построена техника того, как Балладина проходит свой путь. Исполнительница должна вполне ясно понимать, где те точки, в которых совершается в душе Балладины борьба этих двух

начал. Зная это, исполнительница сможет показать и *характер* борьбы в каждом данном месте роли, сможет сообразно с характером найти и *окраску* и тем избежать однообразия. Скучна Балладина может быть только с того момента, когда публика произнесет свой приговор над ней: «Она зла до такой степени, что может совершать только убийства. Ничего другого мы от нее не ждем». И как только такой приговор произнесен — пьеса для публики кончена. Все остальное звучит как однообразное повторение, которое не убеждает, а *разубеждает*. Поэтому актриса должна так построить свою роль, чтобы публика *не смела* произнести над ней свой приговор раньше того мгновения, когда этот приговор будет произнесен на сцене. А достигнуть этого можно только в том случае, если публика будет видеть Балладину на границе той черты, за которой лежит все противоположное кровавым деяниям Балладины. Такой рисунок роли повлечет за собой необходимость обратить внимание еще на два элемента: на ту цель, к которой лежит путь через зло и убийства (будь это жажда власти или что-нибудь другое), и полюбить эту цель со всем темпераментом, имеющимся у актрисы (тут не может быть получувств),— это первое; и второе: возненавидеть (тоже до последнего предела) те средства, которые ведут к этой цели. Под средством надо понимать не только факты убийства, лжи, жестокости и т. д., но и людей, способствующих убийству, и пр. Было бы, например, важно видеть ненависть Балладины к Кострину; тогда совсем иное, гораздо более глубокое и страшное и странное звучало бы со сцены от той близости и связи, которые опутывают их обоих. Это, впрочем, только один пример. Таких примеров можно указать много. Но и это не надо понимать слишком прямолинейно: если Балладина как стремящаяся вырваться из кольца всяких убийств и зла ненавидит Кострина, то Балладина, идущая к своей цели и жадно любящая эту цель, будет любить и Кострина-сообщника. Все дело в том, как распределить эти элементы, имея задачу со всей артистичностью *провести* Балладину от одной точки к другой, оставив за *собой* право произнести над ней приговор в нужный момент. В силу недоделанности того, о чем говорилось выше, выступает ряд всевозможных неправильностей. Например: все те, кого Балладина убивает, не переживаются публикой как реальные препятствия, которые *необходимо* устранять. О том, что они мешают, приходится *догадываться* головой, а не переживать это убежденно вместе с Балладиной. Или: психология Балладины в сцене пира — непонятна. А непонятна она потому, что для

самой исполнительницы неясно душевное состояние Балладины, то есть нет рисунка в вышеуказанном смысле, а так как к этому моменту пьесы душа Балладины уже представляет собой сложное и запутанное явление, то всякая недодуманность актрисы повергает публику в полное недоумение. Или еще: чем живет Балладина в сцене суда? Каково ее отношение к смерти? Хотелось бы видеть, как человек, переживший то, что пережила Балладина, будет говорить: «Заслуживает смерти» и как она подойдет к тому, чтобы сказать эти слова. И в сцене убийства сестры нет [ощущения] «первого» убийства. А первое убийство важно как «визитная карточка» для ВСЕЙ Балладины. Вот еще. Балладина говорит: «Буду жить, как будто бога нет...» — это значит: буду *стремиться* так жить, и это-то и хочет видеть публика, эту-то борьбу с богом она и хочет проследить, для этого и вся пьеса написана, а впечатление получается такое: бога для Балладины действительно *нет*. А если нет бога, то не с чем бороться.

Нельзя ли использовать пятно на лбу [2] как что-то такое, что проходит через всю пьесу, вызывая определенную гамму чувств, как лейтмотив, как символ чего-то глубоко лежащего в душе Балладины? Этим можно оживить «пятно» и использовать как помощь при построении внутреннего рисунка. Жалко, что пятно подано только как факт чисто внешний, о котором в дальнейшем все забывают.

Посоветовал бы В. В. Соловьевой взять текст «Балладины» не тот, по которому мы играем, а текст Словацкого и, просмотрев его с точки зрения определенного рисунка, исправить роль [3].

Вопрос к С. Г. Бирман: почему Балладина не сорвала ни одной ягодки малины? [4]

А. И. Чебан

Лично говорил о многом. Пишу кратко.

«Я два десятка лет...» в лесу [5]. Исходя из этого, можно найти особые душевные обертоны. Их только и не хватает. У человека, прожившего даже и не два десятка лет в уединении, психика становится непохожей на психику живущих в обществе. А у отшельника, кроме того, и затаенная идея есть (убийство детей и корона). Это его «тайны». Внешне хотелось бы видеть его (простите за грубое выражение, не подберу другого) *корявее*, больше похожего на деревья, среди которых он живет. Он слился с природой и от этого окутан «тайной», о которой часто говорит С. Г. Бирман.

Костюм не похож на лохмотья, это сильно нарушает доверие к его долгой уединенной жизни.

В. В. Готовцев

Одного только элемента нет в легкой шутке Грабеца: нет сказки, фантастичности [6]. Но отсутствие этой сказки — это вина всех исполнителей, и в особенности обитателей леса.

Во внешнем положении Грабеца больше фантастики, чем в душе его, а это мне кажется неверно. При том простодушии, которое есть у Готовцева — Грабеца, мне кажется, легко найти и элемент фантастики.

А. М. Жилинский

Исходной точкой для роли Киркора должен быть момент встречи с королем [7]. Тут он получает заряд не только для себя лично, но и дает заряд интриге самой пьесы. Он несет, незримо для публики, эту корону на престол, и публика ждет Киркора с «правдивою короной», а это ожидание помогает острее воспринимать ту линию, которая направлена против Киркора, против «правдивой короны». Такое значение «правдивой короны» обязывает Киркора, связанного с ней, «сойти с ума» на этой короне. Необходимо видеть Киркора одержимым идеей, которая овладевает им на глазах публики. Отсюда и важность того, как будет сыграна Киркором сцена встречи с королем в лесу. Отсюда и характеристика самого Киркора. Надо оценить, какой это могучий, горячий, безумный... рыцарь, которого свела с ума такая большая мысль и который выполняет ее, не останавливаясь ни перед чем. Надо, чтобы зритель видел картину, которую рисует гонец, присланный в замок: картину убийства Попела Кровавого. Зрители должны верить, что тот Киркор, которого они видели на сцене, действительно может выполнить все, о чем рассказывает гонец. Надо продумать образ Киркора с точки зрения этого значения для пьесы. Это оттенит и линию его любви.

С. В. Гиацинтова, Н. Н. Бромлей, Е. Э. Оттен

Одно общее пожелание: вложить зерно «сказки». Наиболее близка к сказке С. В. Гиацинтова. Затем — Н. Н. Бромлей. Е. Э. Оттен совсем не схватила сказки, и это отражается и на других исполнителях [8]. Следует подумать о легкости, которой так хорошо владеет В. В. Готовцев.

«Изба»

В избе происходит ряд необычайных событий, а реагируют на них буднично, повседневно...[9].

Киркор и мать видят Балладину через окно, а Балладина в то же самое время стоит сзади них в дверях[10].

«Пир»

Самая непонятная картина. Укажу кое-что из того, что требует разъяснения:

1. Отношение пирующих к бубновому королю (вероятно, тут должна разъясниться «сказка», а сказки нет).

2. Сообщение об убийстве Попела Кровавого — никто не принимает. Почему?

3. С Балладиной делается что-то необычайное, и никто, кроме Кострина, не старается успокоить присутствующих и отвлечь их внимание.

4. Появление Алины не выходит[11].

5. Паны нарочито и деревянно смеются.

6. Нет *пира*. Если так и задумано, то не доходит то, *что* задумано.

7. Сцена с матерью совсем не доходит. Впечатление такое: играет только Л. И. Дейкун. Может быть, присутствующие на пире не знают, что играть?

8. Вообще много говорится слов в сцене пира. Это затемняет содержание картины.

«Суд»

Что должно быть при возведении Балладины на престол? Торжество. Ритуал... или что-нибудь другое?

Но что-то должно быть.

Обвинители скучны, потому что однообразно построены их появления. А в конце спектакля, когда публика устала и подводит итоги своим впечатлениям, такая затяжка (которая, пожалуй, прошла бы в начале) сильно понижает ценность *всего* спектакля. А таких затяжек есть еще несколько.

Момент смерти Балладины и внешне (гроза, молния, крик, мрак и пр.) и внутренне слишком скомкан.

Если правильно проследить по сквозному действию, то эта сцена должна вырасти в представлении режиссера в сцену исключительной важности. Также после того, как мертвая Балладина лежит на полу,— все ее окружающие ничего *не играют*.

Общее замечание всем исполнителям, за исключением А. И. Чебана,— НЕ СЛЫШНО СЛОВ. А так как *важные слова не выделяются* исполнителями, то и они пропадают. И громадные куски пьесы совершенно выпадают из сознания публики. Публика некоторое время напрягается, вслушиваясь, потом устает, перестает слушать и уже лениво-раздраженно ждет, когда ее развлекут каким-нибудь особенно сильным и эффектным местом.

Между картинами слышен стук молотков на сцене.

Публикуется по подлиннику (МТМ, 2284). Написано после просмотра спектакля 29 апреля 1923 г.

[1] В Первой студии внутреннее рецензирование своих спектаклей было вообще принято. Чехов, будучи руководителем студии, чувствовал, по-видимому, свою особую ответственность за состояние текущего репертуара, так как пишет в данном случае о рядовом (не премьерном) спектакле. Поставленная впервые в 1920 г. Р. В. Болеславским при участии С. Г. Бирман под общим руководством Станиславского «Балладина» Ю. Словацкого была возобновлена в 1922 г. Бирман при участии Чехова и Сушкевича.

[2] Пятно на лбу Балладины появляется в момент убийства ею сестры и становится постоянным напоминанием о ее преступлении.

[3] Текст Ю. Словацкого в переводе К. Д. Бальмонта театром был сильно сокращен.

[4] В пьесе малина имеет метафорический смысл. Для того чтобы граф Киркор мог выбрать себе невесту из двух полюбившихся ему девушек, мать посылает их за малиной и обещает в жены ту, которая первой принесет кувшин малины. Пятно на лбу Балладины сравнивается с раздавленной малиной; запах малины чудится всем во время пира, когда Балладина испытывает наиболее острые муки совести.

[5] А. И. Чебан играл роль отшельника, под видом которого скрывается в лесу король страны Попел Третий. Его брат, Попел Кровавый, сверг его с престола и убил его детей. Но похитить настоящую корону ему не удается, он правит страной в фальшивой короне — отсюда все несчастья страны.

[6] Гоплана, сказочная королева края, где совершается трагедия, впутывает Грабеца в различные фантастические приключения: превращает его в иву (и он становится свидетелем преступления Балладины), выполняет его просьбу сделать его бубновым королем, но надевает на него настоящую корону, которую ее помощники похитили у отшельника.

[7] Граф Киркор, узнав от отшельника историю воцарения Попела Кровавого, клянется отомстить за свергнутого короля и посадить его на престол. Он убивает Попела Кровавого, но гибнет в бою с войском своей жены Балладины.

[8] С. В. Гиацинтова и Е. Э. Оттен играли приближенных королевы Гопланы (Н. Н. Бромлей) Искорку и Хохлика.

[9] Необычайные события — посещение простой крестьянской избы графом Киркором и его желание жениться на одной из сестер.
[10] Очевидно, Чехов имеет в виду неудачную мизансцену.
[11] В разгар пира появляется призрак Алины, сестры Балладины, с наполненным малиной кувшином.

ОТВЕТЫ НА АНКЕТУ ПО ПСИХОЛОГИИ АКТЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

I

1. *Что дает вам первое ознакомление с пьесой для вашей актерской работы?*

— Чувствую прилив энергии (творческой) и невозможность освободить эту энергию. В сознании хаос. Приятное активное состояние. Потребность установить порядок (то есть потребность работы). Предчувствие образа роли.

Если пьеса не нравится — никакой активности, ясное понимание пьесы. Равнодушие.

2. *Видите ли вы при подготовительной работе образы других лиц пьесы и как они влияют на ваше творчество?*

— Почти не вижу образов других лиц. В последних стадиях работы уже созданные другими образы начинают влиять на мой.

3. *Характер языка пьесы, его музыкальность и ритмичность оказывают ли влияние на вашу актерскую работу?*

— Люблю и легко себя чувствую в ритме языка характера Достоевского или русского бытового. Переводы трудны, мертвы. Стихи действуют на меня угнетающе.

4. *Подготавливая роль, интересуетесь ли вы преимущественно ею или всей пьесой?*

— Из хаоса, возникшего после прочтения пьесы (см. п. 1), мало-помалу внимание концентрируется исключительно на роли. Только в самой последней стадии работы начинается осознание пьесы в целом. Хотя попытки к осознанию всей пьесы делаются и раньше.

5. *Жизненное событие или ваше собственное жизненное переживание служат ли вам материалом для актерской работы?*

— Если это событие не слишком свежо. Если оно выступает в сознании как воспоминание, а не как непосредственно переживаемое в данную минуту. Если оно может быть оценено мной объективно. Все, что еще находится в сфере эгоизма, непригодно для работы.

6. *Отыскиваете ли вы в себе черты роли, или ищете вы их в окружающих вас лицах, а также в источниках литературы?*

— Отыскиваю черты роли и в себе и в источниках литературы. Но решающего значения не имеет ни то, ни другое, ни третье. В конце концов образ создается из элементов, неизвестно откуда пришедших и для меня самого неожиданных и новых.

7. *Не случается ли вам при создании сценического образа идти от определенного реального лица, знакомого вам в жизни? И в какой мере выбранный образец вас связывает?*

— Такие случаи бывают, причем сильно облегчается начало работы. Но готовый образ все же не бывает похож на выбранное для начала работы лицо. Очень плодотворной оказывается встреча с лицом, которое имеет сходство с *уже готовым* образом.

8. *Возникает ли в вашем представлении тип, который вам предстоит изображать, сразу, путем непосредственного его ощущения, или вы доходите до него путем его обдумывания и комбинирования различных слагающих его элементов?*

— В большинстве случаев (считаю их удачными и нормальными) образ вспыхивает сразу (но в самых общих чертах) при первом знакомстве с пьесой (см. п. 1). Затем он надолго исчезает, заставляя мучительно отыскивать себя путем комбинирования различных слагающих его элементов, и затем снова *вспыхивает* и уже навсегда остается в моей власти.

Замечу в скобках, что в тяжелый период отыскивания исчезнувшего образа приходят в голову самые мрачные мысли и переживаются гнетущие чувства. Велик соблазн поддаться им. Необходимо суметь сохранить бодрое и *радостное* настроение в этот период. Победа мрачного настроения не только отдаляет момент овладения ролью, но и совсем может убить этот момент. Так было у меня с ролью Епиходова в «Вишневом саде». (Впрочем, в указанном случае были и другие причины неудачи, о которых упомянуто ниже.)

9. *Что раньше возникает — психологический, пластический или звучащий образ роли?*

— Всегда различно. Думаю, что это зависит от того, 1) что ярче всего выявлено автором и 2) что в данной роли больше соответствует моей (индивидуальной) творческой идее, моей *тенденции* (могущей быть для меня и неосознанной). Я говорю не об идее, возбужденной во мне данной ролью, а об идее, заложенной во мне от рождения, об идее, которую я (сознательно или бессознательно) выражаю в течение всей моей активной жизни и в каждой роли.

10. *При подготовке роли не можете ли вы установить момент, от которого для вас оживает роль?*

— Всегда очень поздно. Определить точно *отчего* и *когда* — не могу. Известное действие оказывает и костюм, и грим (в первый раз), и публика, и собственное настроение, и вдохновляющее влияние режиссера, и ви́дение образа во сне, и встреча с человеком, имеющим сходство с образом, и, наконец, без всяких видимых причин.

11. *Не было ли в вашей практике случая, что роль оживала от отдельного слова или толчка извне?*

— См. п. 10.

12. *Устанавливаете ли вы в период подготовительной работы текст роли?*

— Не понимаю вопроса.

13. *При повторении спектаклей не меняются ли вами отдельные места текста роли?*

— Ни в одной роли не мог и не могу удержаться от импровизированного текста. Особенно в переводных пьесах.

14. *Вслух или про себя учите вы свои роли?*

— Текста не учу — укладывается в памяти сам собой. Что касается образа в целом, то усвоение происходит главным образом при помощи мышления и фантазирования.

15. *Приходилось ли вам пользоваться при разработке роли литературными, художественными и научными источниками?*

— В Хлестакове. Отчасти в Эрике XIV (см. п. 6).

16. *Представляете ли вы себе в период подготовки внешние условия, в которых живет изображаемое вами лицо?*

— Считаю полезным такой прием, но не люблю им пользоваться. У меня он проходит натянуто и скучно.

17. *Идете ли вы при создании внешнего облика роли непосредственно от своих внешних данных, или вы ищете способы приспособить себя к идеальному, по вашему мнению, облику роли?*

— Жадно стремлюсь к идеальному образу, не только не считаясь с *моими* внешними данными, но и стремясь непременно преодолеть их. В конце концов, уступка своим внешним данным в какой-то мере необходима, и это всегда огорчает.

18. *Ищете ли вы в тексте роли (или пьесы) или в источниках посторонних внешний облик роли (грим, костюм и т. д.)?*

— Ищу в тексте роли, и в пьесе, и в источниках посторонних, и главным образом в собственной фантазии, которая рисует мне внешний облик из источников, мне неведомых.

19. *Обдумываете ли вы свой жест и мимику в период подготовки, или они рождаются у вас непосредственно?*

— В 90% — жест и мимика рождаются непосредственно. 10% — обдумывания и обоснования того, что явилось

непосредственно, с целью зафиксировать *характер* жеста или мимики (но не самый жест).

В роли Эрика XIV было специальное задание режиссера (Е. Б. Вахтангова) выработать острый, лаконичный, яркий, законченный фиксированный жест. В этом случае было много сделано сознательно и потом перешло в область подсознания.

20. *Слушаете ли вы свою речь: в период подготовки, во время спектакля?*

— Слушаю. Но есть два рода слушания своей речи: 1) вызванное честолюбивыми стремлениями «подслушивание» с желанием поэффектнее и поинтереснее произнести ту или иную фразу. Признак плохой игры и гарантия неудачи; 2) слушание, протекающее параллельно с творческим состоянием, не мешающее подсознанию делать, что оно считает нужным. Такое слушание не побуждает сознание вносить свои поправки в интонации и вообще в игру.

21. *Подготавливая роль, выверяете ли вы себя перед зеркалом?*

— Нет. Но если это случается (из любопытства, например), то всегда оказывает вредное влияние и, кроме того, увиденное в зеркале производит неприятное впечатление (точно так же, как ви́дение своей игры на экране кинематографа).

В известном смысле *слушание второго рода* (см. п. 20) играет роль зеркала, не вызывая при этом неприятных ощущений.

22. *Го́товя роль, видите ли вы себя играющим роль, и в какой мере подро́бно?*

— Вижу и считаю это для себя большой созидающей силой. Могу увидеть (отчасти произвольно) такое подробное и *тонкое* исполнение, достижение которого считаю для себя идеальным. Получаю при этом громадное художественное наслаждение. Образ, видимый мной в подобных случаях, сознается мной одновременно как мое собственное исполнение и как исполнение *кого-то,* кто превосходит мои способности во много и много раз.

23. *Готовя роль, включаете ли вы в свою работу в качестве подготовительных упражнений и такие моменты, каких в самой пьесе нет?*

— Иногда. Мне лично это не всегда и не очень нужно. Когда же роль готова — могу прожить в образе в любых предложенных обстоятельствах вне самой пьесы.

24. *Мешает ли вам готовить или играть роль, если вы видели ее в чужом исполнении?*

— Безусловно, мешает. Только слишком плохое чужое исполнение роли может не оказать влияния (играл Епихо-

дова в «Вишневом саде» после И. М. Москвина, и роль совершенно не удалась).

25. *Какая часть работы над ролью производится вами на репетиции, какая вне репетиции (дома), и какая для вас существеннее?*

— Работа на репетициях всегда насильственна и мучительна в силу того, что производится сознательно и требует выявления того, что еще не созрело для выявления. Вне репетиции работа протекает бессознательно (и, очевидно, беспрерывно). Вне репетиции позволяю себе думать, фантазировать и мечтать о роли, не стремясь к преждевременному воплощению ее. И та и другая части работы представляются мне одинаково существенными и необходимыми как две части целого.

2

26. *В какой мере помогает или мешает вам режиссер?*

— Если режиссер нетерпелив, деспотичен, груб, если не чувствует, что увлекает актера, и настойчиво добивается своего — он мешает. Если же режиссер сумеет увлечься тем, что волнует его самого, или сумеет найти среднее, что увлекает одинаково и его и актера, то помощь его актеру безгранична, и я затруднился бы даже сказать, кому в таком случае больше принадлежит созданный образ — актеру или режиссеру.

27. *Улавливаете ли вы существенные различия в своем исполнении на последних репетициях, когда роль уже разработана, и первом публичном спектакле (или публичной генеральной репетиции)? Не случалось ли вам при таком первом публичном исполнении вносить существенные изменения в исполнение, в отдельные сцены или в общую окраску роли? Не можете ли вы указать, что оказало такое изменяющее действие?*

— Первое исполнение на публике вносит существенные изменения в роль. Чем это объясняется — не могу сказать. Кроме того, общий психологический лик публики (уровень ее духовной высоты) заставляет приспосабливаться к ней во время исполнения (помимо моего желания).

28. *Можете ли вы по своему желанию вызвать нужное по роли состояние духа?*

— Да, если роль в данный период не неприятна. При нелюбви к роли у меня не хватает умения и внутренней энергии вызвать нужное состояние духа.

29. *Нужно ли вам для этого предварительно настроиться?*

— Да.

30. *Нет ли у вас каких-либо приемов, позволяющих вызвать сценические эмоции?*

— Кроме обычных приемов, которые сводятся к тому, чтобы сосредоточить внимание на существе роли, я имею особый прием, состоящий в том, что путем ряда мыслей я вызываю в себе любовь к публике и на фоне этой любви могу в одно мгновение овладеть образом роли.

31. *Прибегаете ли вы перед спектаклем к искусственным возбуждающим средствам; в виде правила для вас или в виде исключения? (Спрашивающие ручаются за полную тайну ответа.) Может быть, вы следили за влиянием таких искусственно возбуждающих средств на игре других?*

— Нет.

32. *Замечали ли вы, что в день спектакля с утра вы преображаетесь в то лицо, которое вечером вы изображаете?*

— Если роль нравится, то в течение дня несколько раз появляется самочувствие роли.

3

33. *Волнение первого спектакля оказывало ли влияние на вашу игру, и если оказывало, то какое?*

— Всегда благотворное влияние.

34. *Существует ли для вас различие (и по возможности — какое) в исполнении роли перед наполненной или мало наполненной залой.*

— Мне кажется, что от количества публики в зрительном зале зависит и количество творческой энергии, затрачиваемое мною в данный вечер. Впрочем, при применении особого приема, указанного мною в п. 30, количество публики не имеет значения.

Вообще говоря, энергия, исходящая от публики, используется актером во время исполнения роли.

35. *Как отражается на вашем самочувствии во время спектакля: а) костюм, б) грим, в) декорации, г) бутафория?*

— При пользовании ими в первый раз творческое состояние увеличивается, рождаются новые моменты в роли, многое уясняется и т. д. При повторных спектаклях острота отношения теряется, и только тогда замечается ценность а), б), в), г), когда в них появляются дефекты.

36. *В какой мере вы чувствуете как реальность то, что происходит вокруг вас на сцене?*

— Это зависит от степени творческой напряженности. Но реальность на сцене имеет существенное различие от реальности в жизни (см. п. 37 и 38). Могу ответить только примерами:

1) Переживал тяжелую тоску, расставаясь с любимым человеком. С этим совпала смерть моей матери. Под влия-

нием того и другого написал рассказ[1], который и читал несколько раз на концертах. Был удовлетворен чтением. Переживаемое в жизни помогло исполнению на концертах (характер рассказа соответствует пережитому).

2) При упомянутом выше переживании должен был исполнять водевиль — абсолютно не удалось. Мучительное состояние.

3) Присутствовал первый раз в жизни на хирургической операции. В 6 часов вечера операция кончилась, в 8 часов я играл Хлестакова. Необычайный подъем. Степень вдохновения, пережитая мною единственный раз за всю театральную практику.

Вообще же веселое, радостное настроение благоприятствует исполнению роли, какого бы она характера ни была.

37. *Обстоятельства вашей жизни, имеющие в данный момент сходство с тем, что происходит на сцене, оказывают ли влияние на вашу игру?*

38. *Исполнялась ли вами комическая или веселая роль в то время, когда вы расстроены каким-либо несчастьем, и как это отражалось на вашей игре, как отражалось на публике?*

39. *Приходилось ли вам использовать в своей игре случайности спектакля?*

— Да.

40. *Способны ли расстроить вашу игру ошибки партнера в тексте, неожиданные изменения в мизансцене, задержки выхода и т. д.?*

— Если перечисленные изменения и случайности происходят от небрежности — они расстраивают, случайность же вообще освежает самочувствие и поднимает творческую энергию.

41. *Приходилось ли вам вследствие случайного ослабления памяти импровизировать текст и как это отражалось на сценических ваших чувствах?*

— Я обычно теряюсь в таких случаях в первое мгновение. Дальнейшее зависит от того, насколько удачно сымитирован текст.

42. *Чувствуете ли вы, когда играете, настроение зрительного зала?*

— Всегда и очень.

43. *Как влияют на вас рукоплескания и вызовы зрительного зала?*

— Очень люблю и ценю аплодисменты и вызовы не потому только, что это может быть приятно мне лично, но потому главным образом, что чувствую в этом необходимое, естественное, простое и сильное единение публики и актеров; обмен не только силой и чувствами, но и еще чем-то, что одинаково необходимо как для смотрящих, так и для играющих.

44. *Во время антрактов и после спектакля не сохраняете ли вы невольно тон и осанку лица, вами изображенного?*

— Зависит от того, насколько роль любима в данный период, насколько удачен данный спектакль, какова степень утомленности после спектакля и т. д.

45. *После ухода со сцены немедленно ли вы приходите в свое обычное состояние?*

— См. п. 44. Роль Фрэзера из «Потопа» еще долго живет во мне после окончания спектакля. Вероятно, то же было бы и с Эриком XIV, если бы не сильнейшее утомление.

46. *Какое влияние оказывают на вашу игру отзывы публики и критики?*

— Особенно глубокого влияния не оказывают. (Исключаю случаи, когда суждение исходит от лица с художественным тактом и пониманием, с которым я особенно считаюсь.)

47. *Помогал ли вам практический анализ вашего исполнения, даваемый театральными рецензиями? Извлекали ли вы полезные для вашего исполнения указания? Вносили ли вы изменения в свое исполнение под влиянием таких указаний?*

— Очень редко встречал серьезный критический анализ исполненных мною ролей. (Наиболее полезное влияние оказывали те места критического анализа, где указывались мои недостатки.)

48. *Отношение труппы и партнеров к вам лично оказывают ли влияние на вашу игру?*

— Да.

49. *Личное ваше отношение к партнеру оказывает ли влияние на вашу игру?*

— Сильное. Если оно неблагоприятно, это служит препятствием к погружению в творческое состояние. Если творческое состояние все же достигнуто, то личное отношение к партнеру теряется.

50. *Считаете ли вы необходимым сценическое переживание в самом спектакле при каждом его повторении (как это считал Сальвини) или лишь в процессе подготовки (как это считал Коклен)?*

— Сальвини.

51. *Есть ли, по вашему мнению, отличие эмоций сценических от жизненных, и в чем оно, по-вашему, заключается?*

— Переживание в жизни носит личный характер (эгоистичные переживания не допускают объективного к ним отношения). Переживания на сцене — внеличны (сверхличны), не эгоистичны, допускают к себе объективное отношение.

52. *Забываетесь ли вы целиком в роли или в отдельных местах роли, и в каких? Если вы забываетесь, то какое впечатление производит это на публику?*

— Забываюсь целиком в роли или в отдельных местах ее (безразлично, в каких) только в том случае, когда изливается на сцене та моя *индивидуальная идея,* о которой я упоминал в п. 9.

53. *Моменты переживания на сцене вызывают ли у вас подлинные, жизненные переживания?*

— Нет, то есть творческое внеличное переживание не переходит в жизненное *личное.*

54. *Можете ли вы произвольно вызвать слезы, бледность, задержку дыхания?*

— Могу вызвать те переживания, в результате которых могут появиться слезы, бледность и т. д. Но вызвать задержку дыхания, слезу, бледность и т. д. как таковые — не могу.

55. *Что, по вашему мнению, производит большее впечатление на зрителей: непосредственное переживание или произвольно вызванное?*

— На публику производит впечатление только творческое, сценическое (то есть внеличное), нежизненное переживание (независимо от того, как оно возникло).

Может быть, я не понял вопроса.

56. *Не замечали ли вы, что в случае отсутствия переживания при исполнении правильное внешнее выражение переживания способствует возникновению переживания?*

— Да. Только нужно иметь смелость выполнить внешне правильно предстоящую в данный момент задачу, не смущаясь скромностью ее и малой занимательностью для публики. Коли это выполнено — переживание наступит непременно.

57. *Бывает ли с вами во время игры, что часть ваших мыслительных способностей поглощена ролью и в то же время вы способны контролировать себя и дать отчет в том впечатлении, которое вы производите на публику?*

— См. п. 20. Кроме того, в случаях совершенно неудачного исполнения и присутствия желания быть сколько-нибудь порядочным по отношению к данному спектаклю в сознании с полной ясностью проходят посторонние мысли. Но тут может случиться, что освобожденное и ненасилуемое подсознание мгновенно одерживает победу, уничтожает лень, усталость, апатию и приводит душу в творческое состояние.

Разумеется, я не смотрю на это как на путь к достижению творческого состояния.

58. *Совершается в вас творческий процесс при каждом исполнении роли или только лишь при ее создании?*

— Стремлюсь к творческому процессу при каждом исполнении, но достигаю этого сравнительно редко.

59. *Перечислите роли, которые вы считаете наиболее удачными.*

— Фрэзер — «Потоп». Эрик XIV. Калеб — «Сверчок» (в первые годы исполнения).

60. *Перечислите роли, которые вы больше всего любите*[2].

— Фрэзер — «Потоп». Эрик XIV. Мальволио — «12-я ночь».

61. *Не можете ли вы указать, за что вы любите перечисленные роли?*

— Фрэзер — за резкий и яркий переход от крайнего зла и эгоизма к глубокой душевности и любви и обратно. За комизм.

Эрик XIV — за страдания.

Мальволио — за грубый комизм и наивную похотливость.

Все эти определения поверхностны и грубы. Настоящий ответ мог бы быть дан в связи с п. 9 (индивидуальная идея).

62. *Всегда ли любимые вами роли признаются наиболее удачными?*

— Нет. Например, Мальволио. (Впрочем, в Мальволио публику оскорбляет беззастенчивое и подчас неприличное изображение мною его похотливости.)

63. *Испытываете ли вы во время игры на сцене особенное чувство радости и чем, по-вашему, это особое чувство вызывается?*

— Чувство радости, всегда испытываемое в творческом состоянии, вызывается: 1) освобождением от собственной личности и 2) осознанием (или, вернее, переживанием) той творческой идеи (п. 9), которая недоступна обычному моему сознанию.

64. *Получаете ли вы больше удовлетворения от ролей, типы которых вам симпатичны и характер коих сходен с вашим, или, напротив, вам приятнее изображать лиц, противоположных вам?*

— Не могу дать ответа. Думаю, что слишком близкое сходство роли с характером исполнителя не благоприятствует вживанию в роль и ее исполнению.

65. *Играя роль несколько раз, одинаково ли вы ее играете?*

— Всегда более или менее различно.

66. *Влияет ли на ваше исполнение перемена театра (здания или коллектива), чувствуете ли вы различие в своих творческих сценических самочувствиях в зависимости от перемены театра?*

— Влияет, и по большей части к худшему.

67. *Замечаете ли вы тот момент в часто играемой роли, когда утрачивается свежесть исполнения? Не можете ли вы дать более или менее определенную цифру такого спектакля? И делаете ли вы что-нибудь, чтобы устранить это?*

— Приблизительно восьмой, десятый спектакль. О приемах освежения роли см. п. 30.

68. *Приходилось ли вам играть роль вновь после большого перерыва и связывало ли вас первое ваше воплощение роли при таком повторном ее приготовлении?*

— Не приходилось.

Публикуется по подлиннику (ГЦТМ, 517.121536.40). Впервые — «Театр», 1963, № 7 (по копии ГБЛ, ОР, 218.85.5).

Анкета была составлена Государственной Академией художественных наук в 1923 г. при участии Н. Е. Эфроса, Л. Я. Гуревич, А. П. Петровского и других. Всего было собрано 15 анкет у актеров различных школ и поколений. Ответы Чехова на анкету записал П. А. Марков. Подпись Чехова удостоверяет точность записи.

[1] Рассказ, о котором идет речь, не обнаружен.

[2] В «Автобиографии», опубликованной в сборнике «Актеры и режиссеры» (М., 1928), Чехов написал: «Я затруднился бы какую-нибудь роль назвать любимой. Каждая роль требовала своей большой работы; сделав эту работу, я роль забывал. Пожалуй, больше всего чувства у меня осталось к роли царя Федора».

ОТВЕТЫ НА АНКЕТУ ПО ПСИХОЛОГИИ РЕЖИССЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

1. *В какой приблизительно срок вам приходится обыкновенно подготовлять постановку пьесы и считаете ли вы этот срок достаточным? Считаете ли вы необходимым большое количество репетиций или нет? Если, по вашему мнению, необходимо очень много репетиций, то какое количество их вы считаете предельным?*

— В среднем пять месяцев, но считаю этот срок недостаточным. Как идеал считаю необходимым сто пятьдесят репетиций.

2. *Читая какую-нибудь новую книгу (без мысли о необходимости немедленно ставить ее), представляете ли вы себе ее уже в образах и в действии? Учитываете ли вы при чтении сценичность пьесы или относитесь к ней просто как к литературному произведению?*

— Да. Новую пьесу всегда представляю в образах и в действии. Никогда не отношусь только как к литературному произведению. Прежде всего учитываю сценичность, кроме пьес Шекспира, которые можно читать ради текста, но тогда и задачи другие. А если надо Шекспира ставить, то и его читаю тогда уже с точки зрения сценической.

3. *Подготовляя пьесу к постановке, производите ли вы анализ ее текста, и если да, то с какой точки зрения: с точки зрения выигрышных мест, тенденции, колорита писателя, стиля постановки или актерских задач? Или считаете совсем ненужным анализировать текст и ждете этого от актеров?*

— Анализирую пьесу по всем указанным в анкете пунктам и с точки зрения, которая особенно приложима к известным пьесам. Актер принимает участие в анализе, но от него ничего не ждут.

4. *Подготовляетесь ли вы к первой читке пьесы, и если да, то в каком направлении идет эта подготовка. Если же считаете такую подготовку излишней, то почему?*

— К пьесе считаю нужным подготавливаться в смысле анализа, как это было указано в предыдущем пункте.

5. *Как вы реагируете на язык пьесы? Не мешает ли он вам иногда, не является ли потребность в его переделке, и если да, то почему? Наводит ли вас язык пьесы на какие-нибудь режиссерские планы? Как действует на ваше режиссерское творчество ритм языка?*

— С языком всегда много сложностей. Если это стихи, то не может быть речи об их изменении и к ним приспособляешь себя. Если же это проза, и особенно современная, то переделка текста нужна прежде всего. Если пьеса старинная, то также изменять приходится текст, но главным образом текст подвергается сокращениям. Язык пьесы наводит иногда на те или иные планы, но это редко бывает. Язык Островского всегда, новые же и переводные пьесы в этом отношении не действенны. Если в пьесе имеется ритм, то он действует на меня повелительно и убедительно, а если его нет, то не остается никакого впечатления.

6. *Когда вы приготовляетесь к постановке неизвестного вам до этого времени автора, считаете ли вы нужным изучить другие его произведения?*

— Нет, я лично этого не делаю.

7. *Что является при постановке пьесы вашей основной задачей: выявление ли художественных особенностей драматурга, или выявление своей творческой фантазии, или раскрытие дарований актеров?*

— Все три момента считаю необходимыми при постановке пьесы.

8. *Что прежде всего возникает у вас в воображении: зрительный образ, слуховой (тон речи) или сценическое движение, ритм его?*

— У меня прежде всего возникает зрительный образ, иногда ритм, и очень поздно — слуховой.

9. *Подготавливаясь к постановке пьесы, улавливаете ли вы в себе такой момент, когда вскрывается в вас основное зерно творческой концепции?*

— Да, бывает, но по времени — различно: иногда в начале, иногда в середине постановки, преимущественно в начале, и так должно быть сразу по прочтении пьесы, детали приходят потом при дальнейшей разработке всего материала, но никогда не бывает у меня лично в самом конце вскрытия основного зерна творческой концепции, могу менять детали, план, но основное ощущение будущего является сразу. У других режиссеров, я знаю, бывает наоборот, сначала собираются детали, и из них уже складывается целое.

10. *При работе над постановкой не бывает ли у вас так, чтобы смутно намечающаяся концепция внезапно оживала для вас от какой-нибудь фразы, на которой сконцентрировалось ваше внимание при перечитывании пьесы, или же от какого-нибудь впечатления извне, или от внезапно всплывшего воспоминания?*

— Да, все это бывает, часто бывает и от актера, который может удачно показать, и тогда многое выясняется. Но чаще всего из собственной фантазии.

11. *Какую роль играет в вашей режиссерской работе мысль о зрителе?*

— Режиссер только тогда хороший режиссер, если с первого дня и часа чувствует зрительный зал, читая пьесу, чувствует зрителя, тогда постановка будет удачна.

12. *Что вы разумеете как режиссер под идеологией пьесы? Считаете ли вы нужным подчеркивать в постановке идеологию пьесы или полагаете, что при художественном исполнении она вскрывается сама собой?*

На этот пункт М. А. Чехов не захотел отвечать кратко. Этот вопрос им будет специально разработан и войдет в монографию, которую пишет В. П. Дитиненко[1].

13. *Проходит ли большая часть вашей творческой работы под контролем вашего сознания, или же ваше творчество носит характер интуитивный и результаты его выплывают для вас неожиданно, уже готовыми?*

— Прежде творческая работа была бесконтрольной и это ценилось в режиссере и окружающей жизни, а теперь, в связи с эпохой — я говорю не о революции — совсем иная точка зрения, много места уделять надо сознанию, но с этим надо осторожно и умело обращаться, чтобы не поранить подсознательное. Для этого можно найти пути, но использованы эти пути еще не были.

14. *Считаете ли вы необходимым согласовывать мизансцены с замыслом декоратора? Если да, то имеете ли вы обыкновение приспосабливать декоратора к своим мизансценам, или же вы сами художественно заражаетесь от воображения декоратора, или вы*

работаете над площадкой сцены вместе с декоратором, рассказывая ему ваш замысел еще до установки мизансцен, или вы решаете планировку сцены совместно с актерами после работы с ними за столом, или же как в отношении мизансцен, так и в отношении декораций вы подчиняете ваше воображение опыту большого актера?

— Считаю, что необходима совместная работа режиссера, художника и актера, никто не должен главенствовать, а если кто-нибудь доминирует, то всегда нехорошо выходит.

15. *Когда возникают у вас режиссерские ремарки: до перехода на сцену или же когда при репетициях на сцене образуются пустоты?*

— Они возникают все время, до первого спектакля.

16. *Исходят ли ваши режиссерские ремарки из толкования писателя или же из желания увлечь зрителя, расшевелить его.*

— Имеет место и то и другое, но преимущественную роль играет зритель.

17. *Вскрываете ли вы актерам подтекст, то есть живущий под словами смысл, или ищете его только для себя, или совсем не находите нужным его искать?*

— Непременно ищем, и непременно актеры вскрывают подтекст, в этом проходит первый цикл репетиций.

18. *Признаете ли вы, что исполнение пьесы должно показать зрителю чувства, страсти, отношения между персонажами, или же вы считаете, что достаточно играть положениями? И надлежит ли режиссеру говорить об этом актеру, или нужно считаться с тем, как понимает это сам актер?*

— Необходимо нужно показать зрителю и чувства, и страсти, и отношения между персонажами, иначе нельзя играть положениями. С актерами необходимо говорить, вернее — договариваться.

19. *Открываете ли вы актерам свой план постановки с самого начала или скрываете его и лишь постепенно доводите актера до своего замысла?*

— Свой план постановки открываю с самого начала, чтобы актеры могли в него вжиться.

20. *Идете ли вы в своем режиссерском замысле от актера или исходите из своего собственного толкования пьесы? Не приходится ли вам иногда ломать свой первоначальный замысел и начинать творческую работу сначала ввиду невозможности приспособить к своему замыслу исполнителей главных ролей?*

— Именно собственное толкование пьесы заставляет подбирать актера. Иногда приходится ломать первоначальный замысел, и если актеры слабы, то это очень плохо, но если актер не только выше режиссера, но самого автора, как это было с Москвиным в «Вишневом саде», то это очень хорошо.

21. *Формируется ли в вас художественная концепция постановки до начала репетиций, или она постепенно развивается на репетициях?*

— В основных формах до начала репетиции, а потом получается развертывание.

22. *Считаете ли вы нужным помогать актеру в тех или других местах роли и чем именно: звуком, шумом, светом?*

— На репетициях до известного времени не считаю это важным. Но на спектакле все средства служат для усиления впечатления от актеров.

23. *Если в пьесе есть дублеры, то разрешаете ли вы им давать иной сценический образ, чем у главного исполнителя? И приходится ли вам в последнем случае менять мизансцены или нет?*

— Это желательно, но техническая жизнь театра не позволяет давать свободу действия дублеру. Он должен приспосабливаться к тому, что было сделано до него.

24. *Пользуетесь ли вы при постановке пьесы живыми образцами, снимками или иными изображениями? Было ли это в вашей практике? И если было, то как вы смотрите на это: как на ошибку или как на необходимость?*

— Если ставится историческая пьеса, то приходится считаться с фотографиями тех или иных лиц. Но если пьеса не историческая, то чем дальше от фотографии, от натурализма вообще, тем выше произведение.

25. *Каковы приемы вашего режиссирования: показываете ли вы актерам, как исполнить то или другое место роли? Наводите ли вы актера на переживание и образ? Учите ли его с тона? Открываете ли ему ваш замысел роли? Подсказываете ли какой-нибудь образ, который актер наблюдал или мог бы наблюдать? Советуете ли вы актеру в некоторых случаях копировать?*

— Это зависит от индивидуальности режиссера. Я, например, просто показываю и принципиально считаю, что это единственный способ разговора актера с режиссером. Тут отмечается одна особенность у актера: пока он не актер, он понимает человеческие слова, актер же их понимать уже не может, что-то делается с психологией актера в этом смысле, и у нас отмечено, как правило, что если актер любит много говорить, то он плохой актер, он говорит много для того, чтобы замазать то, чего у него нет.

26. *В процессе режиссуры, на репетициях, замечаете ли вы, что сами вы эмоционально заражаете исполнителей? Или вы считаете это вредным? Считаете ли вы нужным сохранять в процессе режиссуры спокойствие или возбуждать исполнителей? Связано ли ваше утомление после репетиций с тем, что сами вы как бы внутренне проигрываете все роли, или же вы утомляетесь только от внимания к внутренним задачам, к технике и верности мизансцен?*

— Да, это стоит в связи с предыдущим вопросом. Приходится возбуждать актеров. Это не всегда верно. Иногда актер сам настороже должен быть внутренне, но у актеров очень часто наблюдается большая лень, и режиссер должен актеров подбадривать. Утомление испытываю от проигрывания роли.

27. *Разрешаете ли вы исполнителям во время работы помогать вам и искать вместе с вами или считаете нужным добиваться того, что уже найдено вами?*

— Идеально то, что найдено. Чтобы актер мог оказать помощь, необходима наличность у него большого такта, каким актеры обычно не обладают, иначе актер только лишь мешает.

Публикуется впервые, по подлиннику (ГЦТМ, 517.168563.126). Анкета была составлена ГАХН. Записана В. П. Дитиненко не позднее 1928 г. Подписи Чехова нет. В фонде ГАХН хранится еще несколько режиссерских анкет, на вопросы которых ответили П. П. Гайдебуров, А. Д. Дикий и другие.

[1] Монография В. П. Дитиненко не обнаружена. Однако по рукописи видно, что Чехов попытался ответить на этот вопрос, здесь частично заклеен, частично зачеркнут следующий текст: «Я считаю, что обычное понимание режиссером этого вопроса неправильно. Думают, что режиссер сам должен добывать литературно законченную идею в пьесе, которую легко может вскрыть и не художник. В этом основная ошибка режиссеров. Идея пьесы всегда должна быть нелогична, неполна и художественно лишь выливаема. Эта идея совсем новой театральной логики очень меня занимает, и я хочу выступить с этим...» (далее неразборчиво).

ЗАГАДКА ТВОРЧЕСТВА

Можно многое критиковать в современном театре: репертуар, стиль, отсутствие стиля, вкус, безвкусие, ансамбль, режиссуру, художника... Все! Много можно дать дельных советов, исправляя то стиль, то ансамбль, режиссуру, художника... Но все же театр наш не станет иным ни от критики, ни от любого количества экспериментов на театральных подмостках.

Причина всех зол театральных — *в актере*. Он упорно не хочет считаться с истиной, известной всем прочим художникам, кроме актера. Все художники знают свои *инструменты, орудия*, все изучают их, учатся правильно ими владеть.

Актер же не только не учится этому, он даже не знает, что есть у него инструмент, есть орудие, которое так же, как скрипка, как кисть или краски, должно быть изучено, познано и *подчинено* обладателю, то есть художнику. Что мыслит скрипач, например, в том процессе, который он знает как творческий? Он мыслит *три* вещи в нем: «я», «мой инструмент», «музыкальная вещь передо мною». Актер в своем творчестве мыслит *две* вещи: «я» и «моя роль». В этом «я» слито в хаосе и незнание своего инструмента, могущего быть отделенным от «я», и незнание «я» как того, кто бы должен *владеть инструментом*. И если скрипач или художник *извне* получают свои инструменты, орудия, то актер его носит *в себе*: он сам инструмент свой и первоначально он слит с ним.

Что значит «я сам — инструмент свой»? Как мне *получить* объективно себя как орудие, как инструмент? Изучением себя самого, честной критикой данных своих и затем уже школой. Как *чужого*, я должен учиться себя наблюдать и рассматривать тело свое, как *чужое*, как *инструмент*. Пока я не знаю тело свое, как чужое, *оно* мной управляет на сцене, а *не я им*.

Так же и с голосом. То же со словом.

А мимика! Чем меньше владеет актер своим телом, голосом, словом, тем больше старается он выразить мимикой все, что должно быть исполнено телом, словом и звуком. И гримасы сменяют друг друга, напряженно стараясь выразительным сделать лицо. И все потому происходит, что актер не желает узнать свой инструмент. Первый шаг к исправлению сделает тот, кто в испуге увидит весь ужас театра, всю беспомощность, кто увидит, что театр не имеет *основы — актера*. Пусть узнает актер, что тело его, его голос и мимика, слово его, все это в целом — *его инструмент*. Пусть он *слушает* голос свой со стороны, и тогда он узнает его и им овладеет; пусть он внимательно *смотрит* со стороны на себя, и он овладеет своими движениями; пусть *произносит* (и слушает) слово, как музыку,— он научит себя говорить.

Пусть наслаждается легким движением руки, корпуса, ног, пусть движения «бесцельные» сделаются радостью творческой. Пусть оценит, полюбит *движение как таковое*. Он поймет, что движения, как буквы, как люди, бывают различны и носят в себе и особый характер, и силу, и мягкость, вдумчивость, действенность, могут выразить и симпатию и антипатию — и все это без головного, мертвящего смысла, но все *из себя*, то есть *движение как вдумчивость* или движение *как антипатия или симпатия*. Пусть полюбит не тело свое, но

движение, которое он совершает при помощи тела, ставшего инструментом и объективным орудием *для совершения движений*. Это пробудит в актере способность играть *все всем телом*.

Публикуется по тексту, напечатанному в «Красной газете» (1926, 21 ноября).

⟨РАЗМЫШЛЕНИЯ О ДОН КИХОТЕ⟩

Дон Кихот!

Еще в первые годы моей театральной работы мне являлся Дон Кихот и скромно заявлял о себе словами:

«Меня надо сыграть...»

Я, волнуясь, отвечал ему:

«Некому!..»

Я даже не спрашивал: «Почему ты явился *ко мне*?» — я знал: он ошибся.

И, отогнав от себя Дон Кихота, я спокойно... объективно и холодно думал об образе Дон Кихота. Думал... *вообще*! Я понимал, сознавал, как он глубок и неповторим, многогранен и мне недоступен. Я был спокоен: он и я — мы не встретимся.

Так прошло много лет.

Но, увы, Дон Кихот продолжал ошибаться и снова и снова являлся ко мне, но уже со словами:

«*Тебе* надо сыграть»...

Я пугался:

«Кого?..»

Он исчезал, не давая прямого ответа, и визиты его повторялись. Повторялись намеки.

Я стал его ждать наконец с тем, чтоб, когда он появится снова, объяснить ему, что я не могу, *не могу* воплотить в себе всех тех таинственных, полных страдания глубин его духа. Чтоб объяснить, что нет у меня ни тех средств, ни тех сил — ни внешних, ни внутренних,— какие нужны для его воплощения. О, я готовился в бой с ним вступить и доказать ему точно и тонко, в деталях, нюансах, оттенках, вскрыв всю глубину существа его: *кто — он* и кто — я!

Он явился, и я стал доказывать.

Долго мы бились. Я был вдохновлен этим боем. Я, с ловкостью, свойственной людям в желанной борьбе, проникал в него глубже и глубже... я ему рисовал его самого... я ему говорил:

«Вот каков ты!.. Вот что нужно иметь человеку, вот что нужно ему пережить, чтоб тебя воплотить!»

Я его пронизал своей мыслью, и чувством, и волей!

Я кончил. Я свободен. Он больше ко мне не придет...

Он стоял передо мной... как победитель! Довольный и сильный! Весь пронизанный стрелами мыслей и чувств моих, волей моей укрепленный!

Он говорил:

«Посмотри на меня».

Я взглянул. Он указал на себя и властно сказал:

«Теперь это — *ты*. Теперь это — *мы*!»

Я растерялся, смутился, искал, что ответить. Но он продолжал беспощадно, с упорством, рыцарю свойственным:

«Слушай *ритмы* мои!»

И он явил себя в ритмах, фигуры которых рождались друг в друге, сливаясь в одном, всеобъемлющем ритме.

«Слушай меня, как мелодию».

Я слушал мелодию.

«Я — как звук».

«Я — как *пластика»*.

Так закончился бой с Дон Кихотом. Он, всегда поражения терпевший, он — победил. Я же принял судьбу его, я — поражен. И в своей неудачной борьбе, в пораженье я стал — Дон Кихотом.

Являлся ко мне и некто еще... это был Дон Кихот Ф. И. Шаляпина. Он вопрошал меня грозно:

«Ты, ты осмелишься?»

Я перед ним оправдался. Глубоко преклонившись, я сказал:

«Дон Кихот многогранен, как брильянт. Он — как радуга. Позволь мне коснуться других его граней, не тех, что в тебе сочетались волшебно! Позволь!»

Он сказал:

«Позволяю!»

Мы расстались друзьями. Впрочем, нет, не «друзьями»... мы расстались: он — как учитель вдохновения, а я — как ученик его.

Мих. А. Чехов.

P. S. Если суждено осуществиться реально мечтам Дон Кихота, если придется за них отвечать, то пусть будет известно, что вина не на мне одном. Я предаю: вина и ответственность на В. Н. Татаринове и В. С. Смышляеве — они режиссеры.

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, ф. М. Чехова, 7235). Впервые, с некоторыми изменениями, в «Программах государственных академических театров» (1926, № 27).
Написано, по-видимому, в связи с предполагавшейся в МХАТ 2-м постановкой «Дон Кихота».

О ТЕАТРАЛЬНЫХ АМПЛУА

Амплуа в глубочайшем смысле слова определяется не столько типом, данным автором или обусловленным эпохой, сколько средствами, имеющимися в распоряжении актера. Принципиально — не амплуа должно было бы определять актера, а актер — амплуа. Самое существование амплуа я считаю явлением отрицательным и, конечно, нежелательным в театре будущего. Границы амплуа обычно определяются так: во-первых, степенью интереса со стороны актера к человеку вообще — если меня интересуют люди, то у меня и амплуа шире; если же меня интересует лишь собственная личность — амплуа, естественно, сужается. Во-вторых, техникой актера и, в-третьих, его внешними данными. При максимальном развитии первых двух моментов эти два фактора могут в значительной мере изменить, сделать гибкими внешние данные актера, в силу чего стушуются самые границы амплуа как прежнего, так и всякого будущего. Отсюда — каждый образ будет требовать от актера такого подхода к себе, как особое, самостоятельное амплуа, не подводимое ни под какие прежние рубрики.

Поэтому, встречая новый общественный тип, нужно заботиться не о том, чтобы уложить его в рамки амплуа, но о том, чтоб расширить актерский диапазон до максимальных пределов. Если современный театр встретит новый социальный тип с желанием подыскать к нему амплуа, то он его не поймет, не увидит, будет давать всегда только мертвую схему. Если же развить в себе интерес к новому нарождающемуся человеку и усовершенствовать актерскую технику, то исполнитель сумеет не только выразить его идеологию, но и идти вместе с ним в его развитии.

В упрек современным драматургам и актерам можно поставить именно желание заштамповать еще не вполне оформившийся, находящийся в процессе становления социальный тип.

Словом, амплуа должно быть изжито.

Публикуется по тексту журнала «Рабис» (1927, № 8). Является ответом на анкету по поводу дискуссии о театральных амплуа.

В данном и предыдущем номерах журнала на вопросы анкеты отвечали В. Н. Пашенная, З. Н. Райх, С. В. Гиацинтова, О. И. Пыжова, С. Л. Кузнецов.

КАКИМ ДОЛЖЕН БЫТЬ ТЕАТР

Десять-пятнадцать лет назад театру грозила опасность остановиться в своем развитии и надолго закрепить свои традиции, превратив их в неподвижные формы. (Исключение в этом отношении составляли один или два театра.) Силы Революции, разрушившие старые формы жизни вообще, разрушили их также и в области театра. Театр принужден был искать новые формы, новые законы и новую технику. Этому способствовала Советская власть своим бережным отношением к театру вообще, значение которого она понимала вполне. Однако новые искания в области театра далеко еще не приняли окончательного вида.

Целый ряд мешающих тому причин не изжит еще и до сего дня. Одной из важнейших причин такого рода является слишком узкое и одностороннее понимание совреме́нности. Громадные темы современности в истинном смысле превращаются часто в злободневность.

Советский театр не должен быть узким ни в идеологическом отношении, ни в отношении формы. Репертуар его должен охватывать произведения как классической литературы, так и современной (в настоящем и широком значении этого слова).

В него не должны, однако, проникать пьесы, претендующие на современность, но лишенные художественных достоинств.

Героика, с одной стороны, и юмор, с другой, должны быть его предельными сторонами.

Кроме того, необходимо отвести значительное место в театре народному творчеству: сказкам, легендам, былинам и т. п.

Публикуется по тексту, напечатанному в журнале «Красная панорама» (1927, № 17).
«Сорок народных, заслуженных артистов драмы, оперы и балета, а также видные деятели театра и кино ответили на два вопроса, предложенные им редакцией журнала: 1. Что сделала Советская власть за десять лет в области театра? 2. Каким должен быть советский театр?» Среди ответивших на вопросы были: А. И. Южин, Ю. М. Юрьев, А. Я. Таиров, Е. П. Корчагина-Александровская, Н. Н. Ходотов.

ПРИВЕТСТВИЕ ГАЗЕТЕ «КОМСОМОЛЬСКАЯ ПРАВДА»

Газета «Комсомольская правда» не только посредник между читателем и миром, не только осведомитель, но и подлинный друг и советчик.

Молодежь, пользуясь правильным освещением критики, посещает театр и тем участвует в великом культурном строительстве страны, укрепляя этот сложнейший и замечательный фронт; молодежи, той молодежи, которой принадлежит все будущее мира, особенно нужны и ценны указания критики в отношении завоеваний и ошибок советского театра.

Пользуясь ими, молодежь выковывает свое здоровое мнение и тем способствует росту театра. Поэтому на критике лежит особенно ответственная задача, ибо цель критики не только осветить то или иное явление на театре, но и воспитать зрителя, подготовить его к правильному восприятию искусства театра.

Искусство — та область, где победы неисчислимы и вечны.

Молодежь должна всецело овладеть этой областью, пользуясь вековым трудом народов и опытом выдвинутых ими первоклассных мастеров.

Публикуется по тексту, напечатанному в газете «Комсомольская правда» (1927, 24 мая).
Опубликована под рубрикой «От работников третьего фронта» в связи с двухлетием газеты. В этом же номере помещены приветствия Мате Залки (директора Театра Революции) и Е. О. Любимова-Ланского (художественного руководителя Театра имени МГСПС).

ПОСТАНОВКА «РЕВИЗОРА» В ТЕАТРЕ ИМЕНИ В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА

Нет почти ни одной театральной теории, в которой не говорилось бы о форме и о содержании как о двух важнейших факторах театрального искусства. О форме говорилось как о сосуде, в который вливается то или иное содержание. Так говорилось, но не так делалось. Формы театральных приемов превратились в окаменелости, в авторитетные традиции, в общепризнанные, не беспокоящие сознания футляры; содержание же получило служебную роль: оно должно было гальванизировать труп, то есть создавать иллюзию, что форма живет и что за ней скрывается содержание,

выражением которого она и является. Еще недавно мы пережили период увлечения лишь формой без всякого содержания: это был период конструкций, театральных площадок, уродливой костюмировки и кошмарных гримов.

Нет ничего труднее, как проникнуть в действительное содержание художественного произведения, и нет ничего легче, отказавшись от такого проникновения, заняться перекомпозицией уже имеющихся налицо форм. Нет ничего труднее, как, проникнув в глубочайшие слои содержания, найти новую форму, соответствующую глубине этого содержания, и нет ничего легче, как создать иллюзию новизны, разбив без особого усилия прежние формы и сложив из осколков их новые произвольные фигуры. Для того чтобы действительно проникнуть в содержание творящего духа художника, нужно самому быть художником, нужно иметь на это право. Для того же, чтобы сложить осколки разбитой формы в новую комбинацию, достаточно трех вещей: 1) отсутствия самокритики, 2) полного незнакомства с творческим состоянием и 3) уверенности в том, что развитие окружающих не превышает моего или в лучшем случае равно ему.

Когда художник, работающий над грудой осколков разбитой им формы, видит, как другой такой же художник показывает ему одну из комбинаций своих осколков, то он спокойно и радостно признает его работу, так как уверен, что его собственная комбинация будет острее и причудливее уже по одному тому, что он примется за нее вторым и, наверное, сумеет гипертрофировать то, что сделал его предшественник.

Что же случилось с В. Э. Мейерхольдом? Чем вызвал он такое негодование и протест доселе любивших его и шедших с ним в ногу художников и нехудожников? Он *проник в содержание*... не «Ревизора»... дальше... в содержание того мира образов, в который проникал и сам Гоголь. Гоголь и В. Э. Мейерхольд встретились не в «Ревизоре», но далеко за его пределами. И прав Мейерхольд, называя себя автором спектакля. Автор он потому, что между ним и его спектаклем нет никого, нет даже и самого Гоголя. Гоголь указал Мейерхольду путь в мир образов, среди которых он жил. Он сам провел его туда и оставил его там. Мейерхольд проник к первоисточнику; он был очарован, взволнован, растерян; его охватила жажда показать в форме спектакля сразу все до конца, до последней черты. Он взял «Ревизора» и ужаснулся тому, как мало вмещалось в него тех узнаний из того необъятного мира образов, в который проник он,

ведомый Гоголем. И он понял, что поставить «Ревизора», только «Ревизора»,— это значит измучить себя непосильною тяжестью обета молчания. «Ревизор» стал расти, набухать и дал трещины. В эти трещины бурным потоком хлынули: «Мертвые души», «Невский проспект», Подколесин, Поприщин, мечты городничихи, ужасы, смехи, восторги, крики дам, страхи чиновников... и многое из того, на что намекал в своих видениях Гоголь, потребовало от Мейерхольда полного выявления и точного оформления. Где же «Ревизор»? Его нет. От Мейерхольда мы ждали «Ревизора», но он показал нам другое: он показал нам тот мир, полнота *содержания* которого обняла собой область такого масштаба, где «Ревизор» только частица, только отдельный звук целой мелодии [1]. И мы испугались. Мы, художники, поняли, что Мейерхольд публично разоблачает наше бессилие в работе с осколками. Мы поняли, что форма мейерхольдовского спектакля заново складывается почти сама собой, подчиняясь мощному содержанию, в которое проник Мейерхольд, и не поддается рассудочному учету, не вызывает желания перехитрить эту форму остроумием рассудка.

Мы испугались Мейерхольда. Мы стали искать яда, чтобы отравить того, кто лишил нас покоя, кто встревожил нашу художественную совесть. Яд, которого мы искали, оказался у нас под руками... «мистика» — всем доступный, испытанный, модный яд. Мы знали, что несколько капель его, введенных в творящий организм художника, ставят под подозрение его жизнь в нашем художественном сообществе. И мы не замедлили сделать это с Мейерхольдом, но, к счастью, яд этот уже разложился и действие его ослабло. Еще не так давно достаточно было произнести слово «мистика», и все кругом умолкало, затихало и... переставало быть. Силой этого слова пользовался тот, кто желал умертвить, задушить, уничтожить все, что казалось ему неприемлемым, вредным, ненужным по его разумению, по личному вкусу. И то, что не было мистикой, гибло от произвола того, кто присвоил себе право расклеивать этикетки с магическим словом «мистика». Гибли: фантастика, романтика; гибло народное творчество: сказки, легенды, былины; гибли приемы театральных эффектов, искания новых форм, режиссерские замыслы, стиль — многое гибло оттого, что клеймили именем «мистика» не мистику вовсе, но то, что просто *не нравилось* той или другой личности. Но теперь обман вскрылся, и понятие «мистика», захватившее было и область искусства и детали и технику сценической жизни, снова сужается до первоначального и истинного своего содержания: рели-

гиозного экстаза — и снова возвращает художнику все те элементы творчества, без которых он не мог и не может творить. И еще в одном отношении вскрылось то, что носило название «мистики»: лжехудожники, составляя осколки свои, находились только в сфере рассудка и примитивных эмоций, знакомых им в повседневности. Они не встречались в своей среде ни с чем, превышающим их рассудочное и грубо эмоциональное душевное состояние. Мейерхольд показал целый мир творческих образов, не дающих права подойти к ним с голым рассудком и грубой эмоцией. Лжехудожники почувствовали в своем примитивном сознании некоторое затемнение, некоторую туманность. Они закричали: «Мистика у Мейерхольда» вместо того, чтобы крикнуть: «Туман и неясность у нас самих».

Но увы! Мейерхольд не выдержал напора *содержания,* охватившего его. Он заторопился и растерялся: он захотел сказать в одном спектакле все то, что Гоголь сказал и недосказал в течение всей своей творческой жизни. Гениальный взлет Мейерхольда в одном лишил его способности самокритики в другом. Есть две постановки «Ревизора» в Театре В. Э. Мейерхольда. Одна гениальна, вне критики; другая уродлива, дерзка и похожа на то, что названо выше «собираньем осколков». Обе они идут в один вечер, сменяя частями друг друга.

Сцена «вранья Хлестакова» — взлет творческой мысли; сцена «благословения» — грубое рассудочное измышление. Сцена «вранья» — смелость, сцена «благословения» — дерзость. Я бы мог указать целый ряд сцен того и другого порядка, но нужно ли это делать? Гораздо важнее указать принципиальную разницу между ними, гораздо важнее не то, что уже сделано Мейерхольдом, но то, что сделает он в дальнейшем. По какому пути пойдет он. Будет ли он оформлять *содержание* или захочет из кубиков складывать мертвые *формы?*

Мне ясно, что идти одновременно и тем и другим путем нет возможности. Да и сам Мейерхольд, я уверен, после взлета, которым блистал его «Ревизор», больше не выдержит... грубых забав в составлении осколков.

Публикуется по тексту, напечатанному в сборнике «Гоголь и Мейерхольд» (М., изд. «Никитинские субботники», 1927).

Постановка «Ревизора» в ГосТИМе (премьера — 9 декабря 1926 г.) вызвала острую полемику в театральных кругах. Свое мнение о спектакле Чехов выразил в письме к З. Н. Райх (см.

наст. изд., т. 1, п. 68), затем публично — в ответе на анкету по поводу итогов театрального сезона (см. Летопись М. Ч.).

[1] Постановка была осуществлена по сценическому тексту (композиция вариантов) В. Э. Мейерхольда и М. М. Коренева.

ОБ АКТЕРАХ И КРИТИКАХ «БЕЗ ПОРТФЕЛЯ»

— Что видит критик на сцене во время спектакля?

— Актера, который «играет».

— Нет! Актера, который думает, что играет. Играет не он — играют отдельные части его тела, в то время как все тело безучастно. Без всякой системы и смысла приводит актер в движение на сцене свои руки и ноги, повышает или понижает голос, меняет выражение лица (но это не лицо, а маска!), он ходит, садится, встает, стремясь сделать все это «естественно», как «в жизни», но не как на сцене. А на сцене большей частью у нас нет *актера!* Есть его тело, не живое, не пронизанное творческим волнением, *тело — как в жизни!*

Критик скучает. Уже много, много раз видел он на сцене актеров, как «в жизни», видел и эти «естественные» жесты, и эти неподвижные тела, слышал эти неодухотворенные голоса и заученные интонации. Критик скучает, отворачивается от актера и думает о пьесе. Но не о той пьесе, которую он видит (да он и не видит пьесы, так как никто не показывает ее ему!),— он думает о пьесе как о литературном, не театральном произведении.

И вот критик пишет рецензию о... пьесе. Не о спектакле. Ему скучно, и он пишет: «У нас нет репертуара, у нас — репертуарный голод». Ему приходит на мысль «общественная точка зрения», и он пишет о необходимости «социального строительства через специальный подбор репертуара». Рецензия готова. Это — трактат о «современности», о «литературе», о «драматургии», о чем угодно, *но только не о театре в истинном смысле этого слова и уж никак не о виденном спектакле.*

Но ведь спектакль состоит не из одной пьесы. Самая желательная в общественном смысле пьеса, исполненная дилетантами, явится спектаклем не только не нужным, но даже вредным, так как способна оттолкнуть зрителя от изображаемого. Пусть критик дает правильные и полезные указания по поводу пьесы и репертуара — это его право, но не ближайшая задача. Гораздо большее внимание должен он обратить на *актера*, ибо спектакль без актера не суще-

ствует. И если актер бессилен в своем мастерстве и небрежен к нему, если у него нет желания перестать быть трупом на сцене, если он не умеет достичь *актерской полноты* каждого данного момента роли, то, какую пьесу ему ни давай, он не исправится и мастерство его не поднимется. Вот почему критика должна огромное внимание уделить не только тому, *что* играет актер, но и особенно тому, *как* он играет.

Обычно же актер и критик как бы не встречаются, проходят друг мимо друга — критик пишет не об актере, а актер, прочитав рецензию, не обогащается ничем. Кто же виноват? Актер или критик? Оба.

Актер виноват больше. Он должен бы знать, что сцена не «жизнь», что сидеть спокойно в кресле на сцене, лениво помахивая рукою в такт своей речи, не значит «творить», не значит быть «сценичным» (слово «сценичность» актеры любят).

Критик виноват в том, что он не требует с актера результатов творческого *труда*. Критик не учит актера, не побуждает его к развитию. Актер уверен, что критик — профан и что он не проникает в секрет его сценического искусства и никогда обоснованно не укорит его за отсутствие мастерства.

А кому же учить актера, как не критику?

Подробной, строгой и детально продуманной анкетой должны были бы критики запросить нас, актеров, о том, что они ждут от критиков, как определяют они свои основные актерские устремления, и т. д. и т. д. Тогда станут ясными причины очень многих разногласий и недоразумений между нами. Тогда выяснится, например, что *критик должен смотреть пьесу не один только раз,* должен оценивать пьесу и игру не с одной только точки зрения, должен привлекать актера к ответу за каждый его жест, за каждое слово, за каждую интонацию.

Но не снимается ли этим вопрос общественности на театре? Конечно, нет. Каждый член общества может и должен быть полезен своему окружению только по одной определенной линии, по линии своей профессии, призвания, должности. Быть общественно полезным ученым, художником, политическим деятелем и т. д. — это значит прежде всего быть *хорошим* ученым, художником и т. д. И затем уже искать точек соприкосновения своей профессии с основными темами общественной жизни. Полное овладение техникой своего дела, а затем применение его к нуждам общественным. Только действительное умение и практическое

знание той области, в которой протекает деятельность данного человека, может дать ему право на почетное звание общественника. Нельзя быть «общественником вообще»! Такого занятия нет.

А у нас есть люди, дилетанты в своей профессии, которые прячутся за титул «общественника» только для того, чтобы скрыть свою общественную наготу и бесплодность. Это — «министры без портфелей», потому что дилетантизм равносилен отсутствию профессии. Есть такие «министры» и на театре. И борьбу с ними нужно вести... Кому? Критикам театральным!!! Они должны вскрыть их обман, они должны показать, что у тех нет «портфеля», нет профессии — есть только звание.

Должны же актеры почувствовать на себе пристальный, знающий, серьезный и испытующий взгляд *критика от театра,* должны они услышать голос критика — *специалиста* по вопросам театра и его главного деятеля — актера. Настоящий актер, желающий служить своему обществу, жаждет настоящего критика, также желающего служить обществу! Критик нужен актеру! Актер изнемогает от криков, которые подняли вокруг него «беспортфельные» критики и беспортфельные «актеры». Он тупеет от этих криков. Он чувствует себя в известном смысле одиноким и в отчаянии кричит: «Критик! Где ты? Отзовись! Выступи с твоим суждением, отрази мне меня как актера, как мастера сцены, а уж общественно ценным я сумею сделаться сам!»

Если в дополнение к сказанному критик вдумается в *задачи рабкора,* он еще яснее поймет необходимость придать своим рецензиям именно тот характер, как это указано выше. Рабкор, в отличие от театрального критика, должен совершенно оставить в стороне актерское искусство как таковое и все старание употребить на то, чтобы через свои рецензии все более совершенно и организованно доводить до сведения актеров пожелания и нужды рабочей аудитории, так как этого не могут заменить (для нас, актеров) никакие теоретические общественные поучения.

Публикуется по тексту, напечатанному в «Красной газете» (1927, 13 сент.).

Публикация сопровождалась комментарием от редакции: «Статья директора МХАТ 2 М. А. Чехова печатается в порядке дискуссии как точка зрения актера на задачи теакритики. Редакция не разделяет положений автора в части, касающейся взаимоотношения профессионализма и общественности: никакие профессиональные навыки не могут укрепиться вне ясной общественной целеустремленности».

ЕЩЕ О КЛАССИКАХ НА СЦЕНЕ

Очень хорошо, что защищать классиков теперь уже не нужно. Нападки на них, кажется, уже достаточно заклеймены как «пустая болтовня». А получалось недоразумение: либо они классики, и тогда защищать их по меньшей мере нелепо, либо классики вовсе не классики, тогда тоже просто: нет их, не существует в текущем моменте — и кончено!

Но превратить классиков в неклассиков трудно и даже невозможно. За что же в самом деле можно было бы развенчать классиков?

За то, что они плохо писали?

Нет, писали неплохо. И Пушкин, и Гоголь, и Шекспир, и Шиллер, и Гёте, и Эсхил владели художественной речью и всей драматургической техникой «весьма удовлетворительно».

Может быть, они писали неплохо, но плохое, о плохом? Может быть, темы их произведений ничтожны, развращающи и разлагающи?

Нет, это обвинение нужно отбросить (и как можно скорее) «за отсутствием улик».

Ну так, может быть, так называемые классики писали неплохо и на неплохие (сравнительно) темы, но писали-то они очень давно, а, следовательно, теперь устарели и никуда не годятся? Нужно признаться, что этот пункт обвинения — самый слабый. Давность написания, многие годы, десятки и сотни лет, прошедшие со дня написания той или иной классической вещи, ни в какой мере не закапывают, не хоронят этой вещи, а как раз наоборот: в этой давности и заключается, так сказать, «экзамен на классичность». Возьмем для простоты в качестве примера «Ревизора». Ни язык, ни образы, ни тема, другими словами — все произведение в целом, не потеряли всей свежести и остроумия.

А возраст пьеса имеет почти столетний. Теперь возьмите любую из современных пьес, мысленно прибавьте ей сто лет и посмотрите, как жалко будет выглядеть она через сто лет, когда наша жизнь, в особенности при теперешнем строительном темпе, изменится в корне.

Прибавлять сто лет — это даже лишнее затруднение своей фантазии. Можно взять примеры проще: «Мистерия-буфф» Маяковского в течение пяти-шести лет состарилась так, что в лучшем случае усмешка встретила бы того, кто предложил бы ее как «свежую» пьесу. А вот пример и еще проще: «Д. Е.» состарилась через два сезона, и уже пришлось делать другую «Д. Е.», так называемую «Д. Е.

№ 2»[1]. Это оттого, скажут мне в ответ, что жизнь течет, меняется. Но ведь и по отношению к «Ревизору» Гоголя жизнь тоже сто лет текла и изменялась, а в последние десять лет изменилась в корне, и, однако, нет никакой надобности писать «Ревизор № 2», потому что «Ревизор» выдержал экзамен на классичность.

Только перед лицом упрямцев и спецов нужно защищать классическое произведение, так как основы его содержательны и значительны во все времена и при всех обстоятельствах. Если же произведение по сути своей не классическое, тогда, как его ни венчай и ни защищай, оно быстро захиреет и отойдет в тот уголок, куда уходят большинство газетных статей, рассказы еженедельных журналов и прочее и тому подобное.

Чтобы не ломиться в открытую дверь, не будем детальнее останавливаться на этом вопросе. Тем более что цель данной статьи — вовсе не критико-литературные сравнения и суждения, а рассмотрение вопроса о классиках на современной сцене.

Весь вопрос заключается в том: как ставить и играть классиков в современном театре?

Реставрировать, то есть играть так, как игрались те или иные классические вещи во времена их создания и написания? Это, конечно, не может иметь никакого интереса, кроме учебного. Но учебно-просветительная «реставрация» может быть очень и очень полезной, так как похвастаться знанием классиков мы никак не можем. Одна зрительница жаловалась, что она не поняла «Орестеи». Чтобы разобраться в этой трагедии, она решила почитать об Африке. Не очень далеко ушел один небезызвестный критик, который написал целую статью об «Орестее» Софокла (между тем как известно, что эта трилогия написана Эсхилом).

Следовательно, уже простое изучение классиков могло бы принести пользу. Тем более что никак не следует забывать фразы Ленина: «Коммунистом стать можно лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество»[2].

Однако реставрация есть узкая и специальная область. Гораздо чаще классиков играют и ставят, так сказать, по традиции; откуда и как появилась эта традиция, никто ясно не сознает. А между тем это и есть то самое, что убивает классиков, что заглушает их огромное, вполне современное и совершенно приемлемое идеологическое содержание. Так называемая традиция в постановке классиков в большинстве случаев есть накопление мертвых и мертвящих штампов. На скамью подсудимых должны быть посажены эти штампы, а никак не классики. Эти штампы должны быть осуждены

со всей жестокостью, так как именно они совершенно неприемлемы в современности.

Что разумеется здесь под выражением «штамп»?

Мертвый, лишенный творческого проникновения подход к отдельным образам и ко всему классическому произведению в целом, узкопсихологическое истолкование образов и положений данной пьесы — все это и есть штампы. Еще легче станет это понятие штампа, если мы укажем, что именно должно стать на его место, как именно нужно ставить и играть теперь классические произведения.

Само собой разумеется, что здесь могут быть даны самые легкие намеки, так как первое и непременное условие работы над пьесой — это индивидуальный подход к ней.

Нужно прежде всего освободиться от всякой предвзятости, от всякой штампованной точки зрения на пьесу, и тогда сразу окажется, что пьеса (все время подразумевается классическая) обладает огромным количеством совершенно неиспользованных возможностей и заключает в себе столько необходимого и жгучего по отношению к современности, что всякое сомнение в ее идеологической пригодности отпадает само собой. Тем более что при таком непредвзятом, свободном и творческом подходе к классической пьесе с нее прежде всего слетает, так сказать, временный покров, то есть само собой отпадает то, что имело значение только для эпохи, когда создавалось данное произведение.

Не нужно думать, что это очень легко и просто. Только такой смелый и талантливый взрыв традиций, какой произведен Мейерхольдом в «Ревизоре», может принести хотя и неполные, но уже реальные результаты. Подобные результаты всегда доходят до зрителя в большей или меньшей степени. Про «Горячее сердце» Островского в МХАТ I товарищ Кнорин на теасовещании при Агитпропе ЦК сказал: «Новые веяния, что внесены нами так или иначе в чрезвычайно минимальных дозах, включены уже в постановку Островского» [3]. Такое же положительное впечатление произвела на т. Кнорина и возобновленная МХАТ I пьеса Гамсуна «У врат царства».

А вот что рассказывает А. В. Луначарский по поводу «Бориса Годунова» в Большом театре: «Наркоминдел просил меня принять французского посла в ложе Большого театра на этой опере. Посол Эрбетт мне сказал, что все хорошо, но ему не нравится, что мы эту оперу частично сделали большевистской. Я ему ответил, что она всегда была народно-революционной. Вот видите, европейцы даже смущаются революционностью нашей постановки. А наши товарищи говорят, что опера Мусоргского средактирована

нами в контрреволюционном духе». (См.: «Пути развития театра», стр. 236.)

В тесной связи с «ревизией» всей пьесы в целом находится, конечно, и толкование образов. Узкопсихологическое толкование образов по отношению к классическим произведениям является особенно ошибочным. Классическое произведение и образы его огромны и значительны прежде всего потому, что темп их, внутренние масштабы образов и идей выходят за пределы узкой, бытовой, «личной» психологии. Это является уже огромной задачей, которую ни в коем случае нельзя решить теоретически. Для того чтобы это было сделано в убедительной и художественной форме, нужно, чтобы актерское мастерство пережило глубочайшее внутреннее перерождение. То, что называется внутренней техникой, должно превратиться у актера в особое умение так проникать в данный образ, в данную роль, чтобы обнаружить в ней те черты, которые могут художественно убедительно и значительно прозвучать для всех современных зрителей.

То, что называется внешней техникой (слово и жест) и что по существу своему имеет глубочайшую связь с внутренней техникой, должно также претерпеть значительные перемены. Актер должен глубоко заняться этим и переоценить здесь все ценности. От натуралистического жеста, от натуралистической речи нужно отказаться, так же как и от «мелочных» психологических истолкований ролей.

Тогда только начнут выковываться та форма художественного жеста и та художественная речь, которые одни только способны воплотить огромные, общечеловеческие, глубоко этичные и подлинно социальные элементы, заложенные в большинстве классических произведений.

Художнику, свободному от предвзятостей, обладающему глубокой и острой, подлинно современной техникой, такому художнику и Бомарше (в «Женитьбе Фигаро») и Мольер (в целом ряде своих комедий) откроют новые и именно остросоциальные возможности. С этой же точки зрения «Юлий Цезарь» обладает богатейшим материалом, который может быть использован и свято и остро.

«Орлеанская Дева» представляет собою вовсе не рассказ о том, как французская крестьянка по своей политической недальновидности помогла королю короноваться. Суть пьесы совсем не в ее форме, а в том пафосе единения, который порожден народом и который спасает разрозненную и обездоленную Францию от надвигающегося гнета Англии.

Суть каждой классической пьесы (в наше время) не в том, что там действуют короли и герцоги и происходят,

казалось бы, чуждые нам коронации и войны, а в том внутреннем содержании, которое лежит за этими образами и которое ни на йоту не потеряло остроты в современности. Смешно было бы восставать против «Короля Лира» или «Макбета», против «Ромео» или «Разбойников» только потому, что там все происходит в чуждых нам кругах. Таким образом легко просмотреть, как неповторимо глубоко и художественно в этих произведениях даны острые (всегда и для всех) темы: честолюбие (в «Макбете»), любовь и ненависть (в «Отелло» и «Лире»), молодость, буря и натиск (в «Разбойниках»). А на это нужно обратить особое внимание, так как в современных пьесах этого не найдешь.

Товарищ Кнорин на партсовещании по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) сказал: «Мы теперь подошли к периоду, когда вопрос о человеке и в литературе и на сцене играет большую роль. А этого живого человека в нашем репертуаре и нет» [4].

А вот огромной важности слова А. В. Луначарского, сказанные им в заключительном слове на этом же совещании: «Тут хихикали и гикали по поводу того, что рабочие поставили у себя «Русалку» и «Потонувший колокол» и что эти вещи идут перед рабочей аудиторией с успехом. Что же тут удивительного? «Русалка» написана Пушкиным, музыка Даргомыжского; пьеса глубоко человечная и волнующая рабочего и, особенно, рабочую девушку; она имеет в себе даже известную социальную закваску. Правда, в «Русалке» выходит из воды утопленница. Черт боится ладана, а товарищи Орлинский и Блюм тоже боятся чертей. Отсюда готовность причислить очаровательную народную оперу-сказку к мистике» *.

Возьмите «Потонувший колокол». Это одно из величайших достижений символического театра. Вся вещь упирается в изображение героя, который не может выполнить своего дела, ибо связан слишком с мещанством, не может порвать цепей быта. Это — вещь очень ценная и дает, во всяком случае, больше, чем ваши «до жути идеологические» пьесы.

* Театру необходимо обратить самое серьезное внимание на использование беспредельных богатств сказки, являющейся здоровой и нужной уже по одному тому, что это — продукт творчества народа. Штампованный (даже просто бездарный) подход к образам сказок, к их здоровой динамичности, подлинной поэтичности и трезвой мудрости поставил сказку в совершенно ложное положение. Порвать связь с такой огромной областью народного творчества, как сказки, былины и пр., это значило бы повредить художественно и этому творчеству и себе. (Примечание мое.— *М. Ч.*)

А почему вы гикали? Вы гикали потому, что вы не понимаете рабочего, вы отстали от рабочего, вы забыли, что рабочему нужна теперь подлинная художественность. Он предпочитает глубоко художественную пьесу с идеологическими невыдержанностями малохудожественной, хотя и стопроцентной идеологической пьесе»[5].

Отсюда вывод: не только особая внимательность, но особая чуткость со стороны современных зрителей (не говоря уже о критике) должна быть проявлена к каждой классической пьесе, которая теперь ставится, и это потому, что при таких постановках мы сталкиваемся с фактом гораздо более глубокой художественной работы, нежели при постановке пьес, имеющих если не злободневный, то, во всяком случае, очень временный интерес.

Культурная революция на театре может произойти только за счет таких значительных художественных вкладов в сценическое искусство, которые могут иметь серьезное и длительное значение. Учитывая всю важность новых, современных пьес, нужно вместе с тем определенно констатировать, что подлинно творческая постановка классических пьес поможет разрешить задачу культурной революции в театре не поверхностно, а действительно серьезно. Такие именно постановки смогут удовлетворить большую часть запросов, высказанных на том же совещании при Агитпропе товарищем Ваксом. Он сказал, что наше время требует «углубленнейших постановок больших, общечеловеческих, коммунистических, философских, глубоко этических проблем»[6].

Чтобы совершить культурную революцию, нужно быть прежде всего культурным и очень культурным.

Публикуется по тексту, напечатанному в «Комсомольской правде» (1928, 12 февр.).

1 Спектакль «Д. Е.» («Даешь Европу!») по произведениям И. Г. Эренбурга и Б. Келлермана был поставлен Мейерхольдом в 1924 г. В 1930 г., действительно, возник второй вариант спектакля — «Д. С. Е.» («Даешь Советскую Европу!»).

2 *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 41, с. 305.

3 В мае 1927 г. при Агитпропе ЦК ВКП(б) состоялось партийное совещание по вопросам театра. Стенографический отчет и решения этого совещания изданы в книге «Пути развития театра» (М.— Л., 1927). В. Г. Кнорин выступал с докладом «Основные задачи в области руководства художественно-театральной работой».

4 Там же, с. 65.

5 Там же, с. 237—238.

6 Там же, с. 171.

12/I-28 г. Образ Кихота остается по-прежнему неясным, но полным сил и разнообразных возможностей. Крепче других держатся черты детскости (впрочем, это бывало с каждой ролью — не знаю, что это значит и хорошо ли это). Ясно, что существо его — из пламени. Вижу *длинные* усы, *длинные* брови, бороду и два вихра на голо-

Дневник о Кихоте.

12/I 28 г.

Образ К. остается по-прежнему неясным, но полным сил и разнообразных возможностей. Крепче других держатся черты детскости (впрочем это бывало с каждой ролью — не знаю, что это значит и хорошо ли это). Ясно, что существо его — из пламени. Вижу длинные усы, длинные брови, бороду и два вихра на голове — все это, как языки пламени (должно быть характер огня). Движения его сопровождаются — или вернее вызываются — теми нервно-силами, какие были видены мной в руках А-а. Для этого хочу призвать на помощь обр.-е понятия: schwingend, strahlend, gestaltend — для чувств.

ве — все это как языки пламени (должно быть — характер ауры).

Движения его сопровождаются или, вернее, вызываются теми искро-силами, какие были видены мной в руках А-а[1]. Для этого хочу призвать на помощь эвритмические понятия: schwingend *, strahlend **, gestaltend *** — для жестов.

В этом смысле пока вижу движение *вперед*. Буду вспоминать сон с грозой и виденного А-а.

Смущают бытовые фразы: «Санчо Пансо? Входи!» — «Кто там еще?» — «Идите обе...» и т. п.

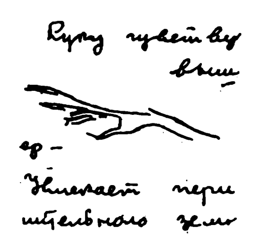
Голоса не слышу. Говора тоже нет.

Вижу, что все *вокруг* Кихота. Тело мало и ничтожно. *Через* него: сила движений, эмоции любви, жертвы и пр., *через* него слова (буквы). Его окружение — пространственно громадно.

Рисунок речи — везде, где это удается,— *звуковой*, а не смысловой.

Кихот — своеобразная задача: надо сыграть вдохновенно *вдохновенного*. Еще не разберусь в этом сознательно.

14/I. На репетиции Кихот, видя или воображая врага, ржет, как конь (что-то от Росинанта). Глазом подстреливает врага (есть он или нет — все равно) и — разит его копьем. Это делал (делал и Громов). Смешно и легко. Манит сочетать: «ржанье», глубочайшую скорбь (за мир), глупость поступков и мудрость сердца (романтизм, любовь).



Лица совсем не вижу — по-прежнему вихры редких, длинных волос. Да видел ли я вообще его лицо? Не знаю. Я ощущал ритмы его фигуры в целом, а деталей, пожалуй, не видел. Руку чувствую; средний палец выше и длиннее других и всегда держится отдельно. Увлекает переживание тела как изумительного земного орудия, совершеннейшего аппарата моего на земле. Счастье *иметь* руку! *Иметь* ногу и т. д. и мочь двигать ими! Это беру как упражнение.

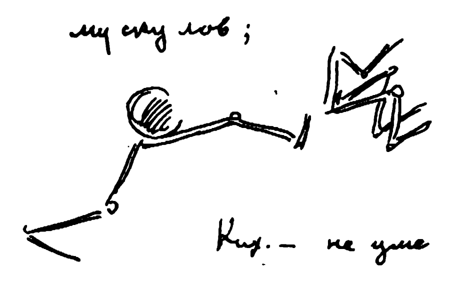
Прежде казалось, что Кихот не плачет до последней смертной минуты, теперь вижу (вернее, ощущаю) — глаза, полные слез, сияющие слезами.

Два маленьких рисуночка Кихота (Либакова) при эскизах декораций очень понравились. Ноги и руки там — без

---

* Машущий *(нем.)*.
** Излучающий *(нем.)*.
*** Принимающий форму *(нем.)*.

мускулов: Кихот не умеет ходить: он или прыгает, почти летает, или спотыкается и падает.



Когда крыло мельницы схватило его, он кричит: «А-а! Аккакумио! Сдавайся!» — он думает, что это он бросает и вертит Аккакумио, поймав его.

Звуково показалось: «Земля-А... Земля-А... я-А... над тобОй витАю-УУУ!»

Работать как следует еще не начинал. А чего жду? Это не просто лень. Тут есть и еще что-то.

24/I-28. Были репетиции (четыре или пять).

Режиссеры беседовали о стиле постановки. Говорили с художником об эскизах. Искали приемов для массовых сцен. Читали и говорили о применении новых методов нашего направления.

Я за это время самостоятельно не делал ничего, но из бесед получил следующее:

Отчаяние по поводу Зла,

не «делает» — а «совершает»,

фраза Владимира Николаевича[2]:

«...а ритмы этого уже... гуляют...» — эта фраза дает мне некоторое самочувствие.

Чувства, состояния, атмосфера и пр. *не вытекают* непосредственно из слов текста, но идут самостоятельно по глубочайшей линии и тем делают и слова и положения неожиданными и чудесными.

Это, полагаю, возможно только в значительных произведениях и при глубоком подходе к ним. (Зачем же ставить бытовые натуралистические картинки, когда они даже подхода глубокого к себе не допускают? Зачем?) Эта глубокая, внесловесная линия в роли Кихота сложится, вероятно, из многих элементов, но одним из них явится, несомненно, то, что я называю для себя «раскрытым, космическим сознанием» Кихота. И действительно, что ни начну я наблюдать в мире образов с этим сознанием Кихота — все принимает особую форму, все получает силу, обаяние, убедительность и пр.

Восторженность (в лице, в голосе, во всем).

«Рыцарь Печального образа» по тому — что *он видит*, а не по тому — как сам выглядит. (Хотя печаль, конечно, проступает в его облике и лике.)

Владимир Николаевич: «Кихот говорит со спящими».

Чувствовать громадное, мощное тело.

Пьеса не начинается, а *разрывается*!

Владимир Николаевич: «У Кихота увлечение... миром».

Мысли Кихота выходят «из *всего* его существа».

Пусть все необыкновенно, но через движение (?) (через космическое сознание), а не через выдумку.

Не *говорит*, а *изрекает* (всегда ли?).

Делал упражнения. На жест *вообще* и на слово *вообще*.

Сегодня посмотрел образ. Прошел быстро по всей пьесе. Ничего интересного не увидал, но какая-то польза была. Начал еще раз и увидел: в начале пьесы Кихот *не читает*. Он так горит и ждет, что делать ничего не может. Он распростерт в пространстве. Над ним небо (космическое сознание)! В движениях увидел непостижимую легкость — почти летает. В трактире — такие громадные прыжки, что без пружинных трамплинов не обойтись. Речь к каторжникам — поток любви! (Смотрел минут десять — прервали.)

26/I-28. Видел сон: крыша, на ней два Кихота. Один из них я и в то же время не я — я в стороне. Играю образ, но чувствую, что он не готов, и это мучительно. Но в то же время он ощущается мною в каких-то высоких и чистых сферах, где царит изумительная, непередаваемая *непрерывность*. Это дало уверенность и очаровало. Что это — определить не могу. Полупроснулся и пережил впечатление будущего зрителя. Это было мгновенное впечатление. Зритель как бы изумленно спрашивал: «Что же это было?» Он (зритель) видел существо, пропылавшее перед ним в некой *непрерывности*. Если взять палочку и быстро вращать ее, держа за середину, и, вращая, описывать ею в пространстве различные фигуры, то получится нечто от впечатления «зрителя». Ясно, что Кихот *не ходит*. Он бегает, падает, стоит, летит, прыгает. «Зритель» видел *целое*. Описать не могу, но пока еще помню.

Вспомнил, что в лучшие моменты творчества (редко!) бывает, что физические законы на мгновение теряют свою силу: можно, прыгнув, задержаться в воздухе, наклониться, не считаясь с законом равновесия, и т. п. Это надо будет... постараться получить и в Кихоте. Но насчет «законов» — это, конечно, весьма субъективно, что же касается предметов на сцене, то они, несомненно, «чувствуют» вдохновен-

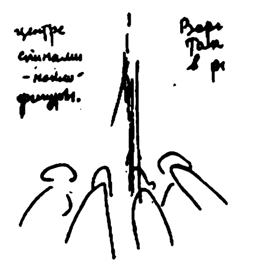
ного актера и подчиняются ему, и помогают ему, и сами подаются в руки, сами вовремя падают и т. д.

27/I. Смотрел вчера ночью макет «Заката»[3] и почувствовал, что декорации «Кихота» должны быть остры, экономны и оригинальны. Сказал об этом Либакову — он не только согласился, но сам договорил мои мысли. Рассказал вчера Ксении свои мысли о Кихоте — и они еще больше окрепли. Хотя часто бывает, что от рассказа замыслы бледнеют. Нравственно веду себя плохо, и это убивает Кихота.

Не упражнялся два дня (нет времени).

Дополнительно: Кихот интересует меня давно, уже лет шесть. Но я никогда не отдавал ему своего внимания. Года два назад я стал думать о его исполнении, и тогда он много раз являлся мне. Видел его и во сне.

Прошлым летом он явился мне как существо неприятное (люциферное) в первой картине. Он был в фиолетовом окружении (декоративные пятна) и с желтыми отблесками на лице и на всей фигуре. Теперь снова вижу его обаятельным с начала до конца.



Однажды увидел: Кихот в центре, внизу, спинами ко мне,— наклоненные фигуры.

Это как бы обозначало характер постановки.

Вероятно, так и будет в результате.

3/II. Были репетиции (три) по новому методу: режиссеры и актеры не умствуют, не разговаривают друг с другом о роли и пьесе, а режиссеры дают нам, актерам, образы, а мы сосредоточиваемся на них. Один ничего не делал (отчасти помешала болезнь). Во время созерцания образов на репетициях увидел:

Кихот *ищет* события, сам их *делает*. В этом и юмор и еще что-то.

Зритель должен видеть, что с Кихотом что-то произошло — он сделал, например, какой-то жест — пауза — и потом выясняется, что за мысль посетила его.

Счастлив несчастьем.

Всегда легок, как сама фантазия. Легок даже в драке, даже когда его бьют.

Не кричит, а поет.

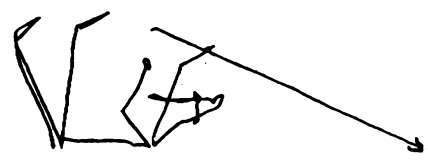
Нет для него *мелочей*.

«Слегка *танцуя*, подходит к девкам» (Владимир Николаевич).

Когда получил удар в драке, то:



После драки — составляет свои члены.
Иногда остается неподвижен и его катают, как козлы.



Хочу переписать пьесу. Видел во сне будущее в литературном творчестве.

5/II. Эти дни чувствую себя бездарным.

Совсем не допускаю обычных поз и движений у Кихота.

Например, в первой картине:

Не могу нарисовать!

Немного посмотрел: безмерная любовь и «космическое сознание». Вспомнил давнишний сон про Кихота — это и было: любовь и сила ее воздействия со сцены, а сам переживал вдохновение любовью через искусство.

Жесты: schwingend.

Немного понял слова М.[4], что во время Кихота познается «Рыцарь».

Нет полужестов. Жест в своей максимальной выразительности исполняется сильно и сам наполнен силой А-а и силой любви.

— Даже как-то подпрыгивает, сотрясаясь!

6/II. После занятий (не по Кихоту).

Рассматривать искусство (театральное) *исключительно* как медитацию во всех деталях. Связь с Д. и перенесение сюда мыслей, чувств, воли и т. д. из Д. М.[5].

Все упражнения суть пути к этой медитации искусства.

6/II. Слушал Листа, Бетховена. Почувствовал необходимость музыкального построения спектакля и роли. Желательны повторности музыкального строения (например, «Кем обречен...»[6] и т. д.).

7/II. Репетиция. Начался спектакль. Кихот *понесся*, как в музыкальном произведении. И — конец *спектакля*, конец роли. Картины — *не концы*.

Момент: Кихот, как младенца, пытается укачать на груди своей «крестьянку». Вся встреча воспринимается Кихотом как конец и завершение его скитаний. Может быть, слезы восторга, любви, пафоса победы и т. д., и взывает к Санчо, показывая на «нее» — в его руках заснувшую (по его представлению). И пощечина — это больше, чем гром, тут же гремящий! На пощечину реагирует все: и природа и Санчо. И отсюда — порыв к мельнице.

Может быть, голос иногда чуть-чуть в нос.

Все делает не *из себя*, а из *космоса!* Всегда!

Владимир Николаевич «пытается понять, кто перед ним стоит...» — это и есть «из космоса».

Может быть, всегда отбивает какие-то ритмы и метры.

Где-то Кихот раздирает на себе одежды, показывая длинную шею.

(Пафос.)

Не смотреть на Кихота как на «роль». Это начало нового, это, может быть, начало...

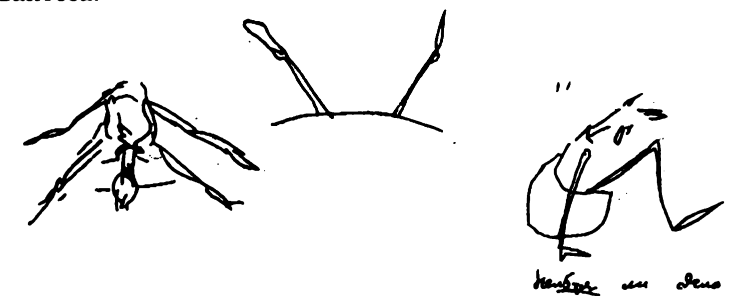
8/II. Выходит, может быть, несколько забитый, может быть, страх.

Салют: Кихот хочет ответить, а руки связаны — трагично. (Растерялся, стыд.)

Из метода получится: не разговаривали — а знают пьесу, и роли, и постановку.

Валяется на земле Кихот всегда в жалком и неожиданном положении. В шестой картине даже попал в корзины торговок.

Сомнения: понятна ли пьеса тем, кто не читал Сервантеса?



Нельзя ли сделать, чтобы Кихот *рассыпался* в конце пьесы? Может быть, сыплются с него латы, книги с полок, химические принадлежности разбиваются, и он сам складывается, как ножик, и — конец, но все оправдано? (Тогда не будет сантимента.)

9/II. Видел сон. Я гримировался Кихотом (или рисовал грим). Грим был хорош, но неинтересен, банален. Главное — это ощущение особой душевной силы, где полнота любви, сила воздействия и неописуемое. Может быть, это начало постижения души Рыцаря? *

10/II. Ксения была на «Ревизоре» Мейерхольда. Рассказывала свои впечатления, и снова вспыхнуло в душе воспоминание о гениальном творчестве Мейерхольда. И понял: *Кихот всегда в экстазе.* И пьесу надо переписать так, чтобы ни одного бытового слова, ни одного лишнего. И надо: повторные фразы.

Репетиции. (Владимир Николаевич.) Кихот чувствует всегда под собой лошадь. (Нечто для походки.)

(Не косолап ли Кихот?)

Кихот. Часто спотыкается (например, становясь на колена перед девками). Может быть, входя в трактир, стукнулся лбом о балку и растерял оружие. Оправляется.

Перед трактирщиком: момент восторженного взгляда на него!

---

* Это бывало и в других снах с Кихотом, и в снах о творчестве вообще, и в сне с голубым, и в сне о будущей литературе. *(Примеч. Чехова.)*

История с доской при падении, и в это же время продолжает начатую приветственную речь. Окружающие еще не видали таких номеров. Они не смеются, но метрически сопровождают происшествие, ставя на нем какую-то *точку*.

Кихот (Владимир Николаевич) иногда очень широко раскрывает глаза.

С поклоном отступая — может попасть под навес.

Латы имеют вид обсиженных птицами. (Нужны вертикальные полосы для роста.)

Кихот. И мимика будет в результате очень резкая. Или любовь без конца, или ненависть и... к Аккакумио!

11/II. Репетиция.

Потребность углубить внутреннее содержание будущего спектакля. Придать большую весомость. Текст понемногу переделываю. (Будущие пьесы, наверное, неудобно будет читать, их можно будет только играть.)

Хочу послушать голос. Он особенный: задушевность, нежность, *сила* и легкость — прозрачность.

Кихот особенно вкусно дышит, и его буквы — в, с, ш, г, х, м, н. (?)

Всякое движение внутренне переживается в образе как грандиозное, сильное той силой, которая идет от «космического сознания» Кихота. (Надо делать соответствующие упражнения.)

Соединить: «космическое сознание», любовь, виденную во сне, и послушать голос.

Начинать смотрение образа каждый раз, взяв сначала «космическое сознание», соединенное с «любовью во сне».

Трудность и странность, возникшая от «космического сознания»,— опишу ниже.

Азарин так рассказал о впечатлении своем о новом методе: «Что-то растет, *процесс* происходит, и рождается *доверие* к *процессу*, и нет знакомого и тяжелого: «Ну пора, наконец, что-то делать на репетициях».

Даже затрясся, когда взял бальзам с огня и заржал. (Это — младенец.) Может быть, целует горячий сосуд издали.

Солнце заходит несколько — по его нетерпеливому настоянию.

Голос: чтобы не был похож на Аблеухова! Что-то вдруг показалось похоже.

Упражняться со снами потому нужно, что как бы не загрубить процесс ви́дения образов, подходя к нему слишком сознательно, волево, профессионально.

Когда режиссер сынтонировал слово Кихота «Санчо?», то что-то мгновенно умерло в мире фантазии. Разобраться в этом теоретически.

«Я жду тебя» — прижал к себе, но из-за роста очень низко где-то, думая, что прижимает к груди.

Заметил, что когда образ смешит и я громко засмеюсь, то смех выходит очень противный, и вижу, что он неприятен режиссерам и во мне самом что-то убивает. Может быть, это мое свойство вообще (я неприятно смеюсь), а может быть, употребляю смех как демонстрацию: дескать, вот как я вижу ясно! Как метод хорош!

Как будто все больше и больше начинает вырываться *невольное* подобие имитации.

«Рога! Ха-ха. Рога! Ха-ха!» (вписать). (А потом спохватился.)

Перед побегом на мельницу подскочил от трамплина прямо кверху, как стрела (копье высоко и прямо поднято), и... согнувшись, как вихрь, — на мельницы!

Сегодня быстро выдохся, но смотрел образ с удовольствием.

Надо иметь чувство *благодарности* после созерцания образов.

12/II. Все последние дни чувствую творческий подъем. Телесность несколько страдает от наплыва этой творческой энергии. (Может быть, этим объясняется и неожиданный, легенький сердечный припадок на вчерашнем спектакле?) Снов интересных нет. Творческий подъем встречаю с благодарностью. Его сила не концентрируется исключительно на театре: хочу писать неожиданно вставшее передо мной литературное произведение; хочу иначе жить.

Занимаюсь мало. [...] Виктор Алексеевич истолковал Кихота как поэму о столкновении различных *правд*. (Идея о двенадцати мировоззрениях.) Надо просмотреть текст пьесы с этой точки зрения. Вообще же текст все меньше и меньше удовлетворяет. Вероятно, он весь изменится.

Читал конспект Фолькельта[7], и стало *приятно* — по адресу Кихота.

15/II. Вдохновение вчера кончилось! Сел писать сочинение — ничего не вышло, и я успокоился. (Впрочем, понял, *как* надо было бы писать.)

Репетиция. Два дня не работал с образом и сегодня почти ничего не видал, все было неинтересно. Правда, был занят соображениями общего порядка: о методе репетиций.

17/II.28. От случайно слышанной фразы почувствовал, что в Кихоте каждая поза, каждый жест должны быть *картиной*.

Не работаю.

18/II. После [сцены] каторжан Кихот, Санчо, его латы и все — развалены — разбросаны по всей сцене.

I этап — безудержное,

II — присматриваюсь,

III — познание законов неба и земли.

С этой точки зрения просмотреть и переделать пьесу.

26/II. Сидел на репетиции «Заката». Одно место в игре Азарина[8] вдруг подействовало на меня, и я полууслышал, полу сам выполнил плач Кихота у Герцога во время издевательств над Дульцинеей.

Отчаяние по поводу зла.

Не «делает», а «совершает».

«А ритмы этого уже гуляют!..»

Чувства, состояния, атмосфера не вытекают непосредственно из смысла и содержания слов. Они выше, «за», и оттого слова неожиданны и оригинальны.

В голосе искать восторженность.

Глаза полны слез *всегда*.

«Рыцарь Печального образа» — потому что он видит вокруг *печальное*.

Глаза Владимира Николаевича — говорить со спящими. (Только с Санчо иногда мягко.)

Три рода движений.

«А?»

Сыграть *космическое сознание*.

Только большие дела.

Чувствовать громадное, мощное тело.

Герб на занавесе — *разрывается!*

У Кихота: увлечение миром! (Т.[9])

Мысли Кихота выходят «из всего человека».

«Жесты должны быть введены в речь» (А-х).

Все пусть необыкновенно, но через Д.!

Не говорит — изрекает.

Слово — как материал (сам — инструмент).

Форма: образ, слово, ритм (и метр), жест.

Кихот *ищет* событий, с ним случающихся, он их сам делает (на коленях перед девками).

Мысленно что-то произошло с Кихотом — виден результат — потом все объясняется.

Счастлив несчастьем.

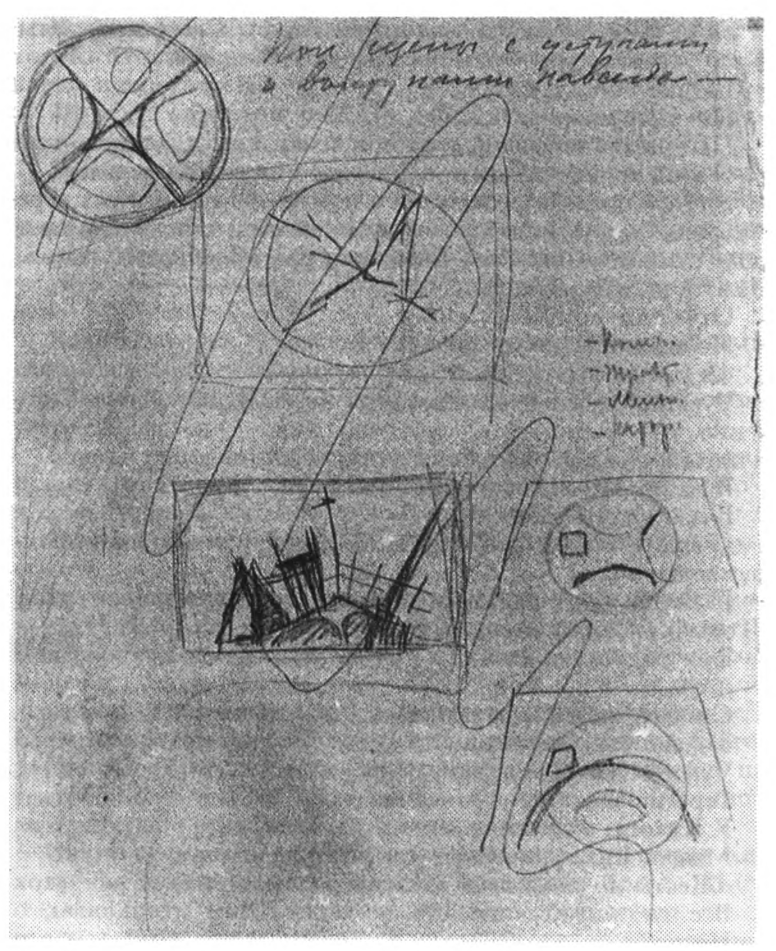
Легок и фантазиеподобен даже в драке.

Не кричит, а *поет!*

Нет мелочей!

Слегка танцуя... подходит к дерущимся.

Первый удар в драке.



— И он легок, и с ним легко обращаться физически.
— После драки — составляет члены.
— Не мягкий — иногда его катят, как козлы.
— Поза, а потом резкое движение.

ОГНЕННЫЕ.

Смизансценировать так, чтобы Кихот *совсем не ходил,* — это даст стиль его отношения к земле. Все его движения по земле обусловлены больше волей *земли,* чем *его* собственной волей. (Возможность трюков.) Это же поможет скрыть рост. Санчо — ходит ловко и быстро.

Сила его духа (огня) выразится в том, что будет видно: он устремляется туда!.. и, не считаясь с телом, устремляется!

Тело отстает и попадает в жалкие или смешные положения. (Если же тело успело за «духом», то видно: Кихот летит по воздуху.) (Принцип трюков.) («Дух» — «космическое сознание» Кихота.)

— Темперамент сцен и лиц возрастает до внешнего трюкачества.

— Смотреть: что *излучать* и через *какую форму,* и — *форма:* глаза, руки, слово. Все это в видении привести в гармонию и *излучать!* И в этом sich geltend machen! *

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.2.3). Частично опубликовано в книге: Советский театр. Документы и материалы. 1926—1932. Л., 1982.

Представляет собой записи, которые вел Чехов в период работы над ролью Дон Кихота. Увлеченный работами Штейнера по эвритмии, Чехов использует их практически в процессе создания образа. Постановка «Дон Кихота» была включена в репертуарный план театра 30 декабря 1925 г. Работа над текстом прошла через несколько этапов. Принят был текст Чехова и Громова. Постановка была поручена Громову и Татаринову. Спектакль осуществлен не был.

1 Здесь и в других аналогичных случаях зашифровано имя «Андрюшан» — так Чехов называл Андрея Белого (см. наст. изд., т. 1, п. 62, 66).

2 В. Н. Татаринов.

3 Спектакль МХАТ 2-го по пьесе И. Э. Бабеля.

4 Возможно, М. В. Либаков.

5 Буквами Чехов, возможно, обозначает слова: «действие» и «медитация».

6 «Кем обречен...» — слова из монолога Дон Кихота: «Чьей подчинен я беспощадной власти? // Страсти! // Кем обречен идти тропой глухою? // Судьбою! // Кто вверг меня в пучину исступленья? // Провиденье!»

7 Очевидно, Чехов имеет в виду одно из исследований Й. Фолькельта по испанской литературе, знакомое ему в конспекте.

8 А. М. Азарин играл роль Арье-Лейба.

9 Возможно, В. Н. Татаринов.

ПУТИ ТЕАТРА

«Нужно ли вообще говорить о театре и его путях? Разве сама жизнь не укажет театру его истинных путей в будущем?» Так говорят люди, пассивно живущие или в настоящем, или в прошлом.

---

* Заявить о себе, добиться признания *(нем.)*.

Но есть люди, уже теперь живущие в будущем. Эти люди говорят иначе: «Правильно действовать в наши дни — значит действовать не для *наших* дней, а для будущих». Будущее зависит от активной части человечества. Эта активная часть распадается на два лагеря. Один лагерь активно и сознательно работает над созданием темного, жестокого, больного будущего. Другой лагерь столь же активно и сознательно стремится к противоположному.

«Мы,— так говорит *себе* активная часть человечества первого типа,— должны удержать людей в пассивном состоянии; тогда они окажутся в нашей власти и рабски пойдут *вслед за нами,* куда бы их ни повели».

«Вы,— так говорит *всем* активная часть человечества второго типа,— должны воспитать в себе сознательное отношение к своему будущему, и тогда вы пойдете *вместе с нами* к внутренней, духовной свободе и к сознательному творчеству жизни».

Нужно ли говорить о театре и его путях?

Нужно (как нужно говорить об этом и в других областях жизни) — если хочешь, чтобы одержала победу вторая активная часть человечества.

О театре много говорят и пишут, но забывают, что нельзя говорить в наши дни о театре, его задачах и целях, не говоря в то же время и *прежде всего* о наших днях как о целом организме, частью которого является театр.

Наша цивилизация (как в Европе, так и в Америке) стоит под знаком специализации, то есть разделения, то есть смерти целого за счет ненормально развивающихся частностей. Наука, искусство, религия, социальная жизнь и человеческий труд распадаются на все большее количество областей, направлений, течений, специальностей.

Одна из характерных особенностей наших дней заключается в том, что мы не можем быть специалистами в какой бы то ни было области жизни, не заплатив за эту специальность ценой самой жизни. Специалист обречен в наши дни на слепоту по отношению к окружающей его жизни, на узость интересов, на бессердечие мысли, однообразие чувств и односторонность воли. Такова судьба рабочего на конвейерном заводе, специалиста ремесленника, специалиста ученого, профессионала спортсмена, профессионала актера и т. д. и т. д. Знаменитый боксер столько же знает о жизни вне бокса, сколько ученый-египтолог о жизни послеегипетского периода. Быстро прочитанная газета заменяет людям, погрузившимся в свою специальность, мироощущение и мировоззрение.

Современный актер находится в таком же положении, как и всякий другой специалист.

Каждый специалист знает, *что* он делает и *как* он делает. Но он не знает только: *для чего* он делает. Сама жизнь заставляет его избегать этого вопроса. Но как раз решение этого вопроса и обусловливает победу одной части активного человечества, а пассивное игнорирование его равносильно победе другой активной части человечества. Пассивный специалист поневоле становится орудием в руках той активной части человечества, которая стремится к темному, больному будущему.

Как часто, например, ученый-специалист оправдывает свою односторонность тем, что он способствует общему развитию научной мысли! Как часто актер оправдывает свой (ставший легким) труд тем, что он приносит людям разумный отдых и развлечение! Но, как ученый *пассивно* и равнодушно взирает на то, что его мысль материализуется в баллонах с ядовитыми газами и в тысячах удобств жизни, усыпляющих всякую возможность положительной активности, так и актера не волнует то, что разумный отдых и развлечение в руках ловких предпринимателей давно уже превратились в развращение зрителей, оглушение их сознания и отравление их чувств и воли.

Известно, что каждый ученый-специалист, не имеющий времени охватить своим сознанием всей области научной мысли, в глубине своего подсознания таит непоколебимую веру в то, что вся наука в ее современном виде и в частности его специальность имеют безусловное право на существование. Ученый не сомневается, что дальнейшее развитие его специальности в том же направлении совершенно необходимо и не подлежит критике. А о том, зачем существует *такая* наука и как данная специальность сочетается с другими, об этом, конечно, знает и заботится кто-то! Следовательно, остается только экспериментировать, анализировать и классифицировать. Подобно глубоко религиозному человеку верует ученый в свои рабочие гипотезы, возлагая ответственность за них на кого-то, кто знает. Отсюда покой ученого-специалиста. Отсюда же и покой современного актера: кто-то знает, зачем существует *такой* театр, как сегодня. Специалист *не имеет времени* расширить свои интересы и углубить свою жизнь. Специалист — это человек, у которого сама жизнь украла время для жизни.

Великий и мощный гипнотизер наших дней (имя ему — матерьялизм), производя свои эксперименты над человечеством, внушает людям идею *недостатка времени.* Она, как аксиома, принимается всеми на веру, несмотря на то, что

десятки случаев опровергают ее истинность. Например: человек, потерявший любимую вещь, может *часами* искать ее, забыв свои спешные и неотложные дела. Часто навязчивые музыкальные мотивы или отдельные фразы на целые *дни* занимают сознание человека. А какое огромное количество времени теряют люди на усталое и хаотическое блуждание мыслей! Однако и в тех случаях, когда человек имеет достаточное количество свободного времени, он все же не пользуется им, чтобы ответить на насущный жизненный вопрос: *для чего?* И тут он обязан деятельности великого гипнотизера, внушающего ему идею самой жизни, которая в свое время покажет, как и для чего ему надлежит жить. Потребность *каждой* здоровой человеческой души иметь ясное мировоззрение, иметь ясный ответ на вопрос: для чего? — убивается мощным влиянием матерьялистического гипноза.

Будучи оторванной, специальной областью, театр или не играет никакой роли в нашей цивилизации, или, что теперь бывает уже значительно чаще, играет отрицательно-разрушительную роль.

Только тот театр сможет выйти из этой катастрофы и стать нужным и серьезным звеном в нашей культуре, который, потеряв покой, осознает, что он существует *для того,* чтобы в гармоничном сочетании с наукой и религией вести борьбу против разрушения и омертвения, охвативших всю нашу жизнь — и внешнюю и внутреннюю.

Разрушительные импульсы жизни теряют свою силу в тот момент, когда они узнаны и раскрыты. Даже гениальный актер или гениальный режиссер в наши дни, если он слеп по отношению к этим разрушительным и дисгармонирующим силам, фактически принужден стоять в арьергарде как слабый не вооруженный воин, хотя бы внешне он и имел мировое имя и блестящее положение. Поэтому ясное мировоззрение необходимо актеру будущего театра не меньше (а может быть, даже больше), чем всякому другому специалисту. Однако построить оптимистическое, положительное, созидательное миросозерцание гораздо труднее, чем пассивно пребывать в пессимистическом, скептическом и разрушительном. Чтобы сдвинуться с мертвой точки и пойти вперед, надо потерять покой — а этого никто не хочет.

Положение театра останется по-прежнему катастрофичным, если актер сознательным и добровольным усилием не вырвет себя (а вместе с тем и театральное искусство) из заколдованного круга: актеры портят публику, публика — актеров и т. д. и т. д.

Стремление к натуралистичности низводит театральное искусство на ступень рабского подражания нашей невысо-

кой, аморальной, жестокой действительности. Все искусство актера сводится, по существу, к тому, чтобы быть граммофоном и фотографическим аппаратом. Вследствие этого пребывание на сцене становится таким простым, мелочным и дешевым, что искать чего-то, работать над чем-то актеру не приходится, а главное, и не хочется. Приходится применять всевозможные *способы* для того, чтобы извлечь и оглушить зрителя. Самым излюбленным из этих способов в настоящее время являются внешние декоративные трюки и ревю. Очень часто зритель идет на ту или иную пьесу *только* потому, что... в нее вставлено ревю.

Глубочайшая серьезность всей окружающей нас жизни требует, чтобы на сцене появились огромные образы и события, воплощенные в классической литературе человечества, в форме высокого актерского и режиссерского мастерства. Но это мастерство может стать высоким только при условии полного перевоспитания актера и режиссера. Совершенно подобно младенцу должен актер учиться говорить, ходить и думать — то есть проникать в три основные тайны театрального творчества: в тайну речи, движения и мира художественных образов.

Эти три самые существенные области театрального искусства постепенно закрылись для нашего сознания, умерли, и теперь мы стоим перед ними как перед тайной. Все мертво в театре.

1. Мертва современная сценическая речь. Ей надо дать подвижность, пластичность, красочность и музыкальность. Надо раскрыть глубокую лиричность гласных и поразительное художественное отображение внешнего мира, заложенное в согласных. Каждая отдельная буква (звук) таит в себе неисчерпаемые возможности художественной выразительности. Смысловой, интеллектуальный подход современного актера к слову, к сценической речи закрывает перед его сознанием особую жизнь звука (буквы) в слове. Один современный философ говорит, что тридцать шесть букв алфавита можно скомбинировать так, что из их комбинации возникает всего лишь газетный фельетон, но эти же тридцать шесть букв можно скомбинировать и так, что в результате возникает «Фауст» Гёте! То же и с речью актера на сцене. Путем целой системы упражнений актер может достичь способности так произносить слова своей речи, что они сами по себе и независимо от интеллектуального значения слова уже будут художественным произведением неотразимой красоты, силы и убедительности. Надо познать тайну стихотворных размеров и ритмов и начать снова учиться произносить

со сцены прекрасные стихи как прекрасные стихи, а не как бесформенную прозу. Надо — по специальному точному методу — овладеть основными нюансами речи, из которых хлынет мощным потоком неисчислимое богатство оттенков, звучаний и интонаций. И тогда после многих, многих лет работы речь на сцене оживет и будет в состоянии служить огромным художественным задачам будущего театра.

2. Мертв и сценический жест: вся сценическая выразительность актера свелась в настоящее время к мимике лица. Приобретая все более резкие и уродливые формы, мимика съедает выразительность всего остального тела актера. Даже руки пострадали в своей выразительности от воцарения на сцене мимики, а между тем они должны всегда нечто выражать, и притом не отдельно, а в связи (в композиции) со всем остальным телом. Для этого надо упорными упражнениями воспитать новое понимание движения. Особое внимание (не извне, а изнутри) к своему телу поможет актеру свежо отнестись к движению и начать выводить его из сферы натуралистической мелочности и нехудожественности. Можно надеяться овладеть тайной движения, если понять и усвоить особые присущие ему качества, например: *формообразующее* качество жеста, его *музыкальность*, его способность *излучать и отдавать* свою силу, свою насыщенность тем или иным чувством или импульсом воли и, наконец, его неотразимую по красоте способность *реять* в пространстве, образуя в нем ритмические рисунки и формы. Законы сценического пространства раскроются для актера, если он путем упражнений овладеет тайной жеста. Он переживает значение авансцены, глубины сценического пространства, значение правой и левой стороны, верха, низа и т. п. Случайность и произвол в этом смысле уже не будут иметь места. Актер станет мастером и властителем сценического пространства, он оживит его и заполнит своим прекрасно движущимся и ритмическим существом. Чувство композиции, чувство целого будет направлять актера и вдохновлять его во время пребывания на сцене вместе со своими партнерами. Такой жест, такое искусство движения будут находиться в прекраснейшем гармоническом соотношении с речью.

3. Мертво и художественное мышление (фантазия). Сложнейшую и в то же время строго закономерную работу должен проделать актер в области ви́дения и воплощения образа. Сейчас на сцене проявляются хаотически произвольные или схематически-рассудочные выдумки. Путем длительного упражнения и оздоровления своей фантазии на

глубоко содержательных и вечно живых образах мировой литературы актер постепенно придет к тому, что Гёте назвал «точной фантазией», которая откроет перед режиссером, актером и, следовательно, перед зрителем не только новые глубины мировых образов, но и величайшую значительность их сочетаний для современной культуры человечества.

Кроме этих трех основных и важнейших областей работы в театре должно быть обращено самое серьезное внимание на *стиль*. Глубокое понимание стиля и умение воплощать его на сцене должно изгнать дешевые приемы стилизации и бесстильный, нехудожественный натурализм. Стиль есть *единство* всех тех средств, способов и форм, которыми в данном произведении искусства выражена духовная идея или целый комплекс идей. Все детали любого из архитектурных стилей (греческого, готического, мавританского, рококо и т. д.) пронизаны сложным, но весьма определенным комплексом идей, царивших в ту или иную эпоху. Стиль спектакля есть тоже пронизанность всех его деталей единым духовным содержанием (идеей). Сила театра особенно огромна потому, что это синтетическое искусство: будущий театр явит собой сложную и мощную композицию искусств. Это произойдет в результате верного понимания и применения стиля на сцене.

Задачи нового театра подлинно огромны: ему предстоит передать зрителям в художественной форме новые знания о человеке и о мире. Перед зрителем возникнет на сцене великий духовный облик будущего человека и человечества во всей своей сложности и глубине. В этом будет пророческое влияние театра на все без исключения области человеческой жизни. В этом его значение для будущей культуры.

Только при условии сознательного стремления овладеть новым сценическим искусством и выполнить огромные задачи, стоящие перед театром, сможет театральный деятель занять свое место в рядах той культурной части человечества, которая борется за здоровое и светлое будущее.

Публикуется по тексту журнала «Воля России», Прага, 1931, № 5/6.

О ПРИРОДЕ РУССКОГО ТЕАТРА

Характерной чертой русского актера является стремление как можно глубже заглянуть в человеческую душу. Именно поэтому он почти всегда добивается изумляющих свершений.

Русский театр — своего рода олицетворенное стремление режиссера проникнуть в глубину авторского замысла. Желание показать на театральных подмостках нечто иное, чем просто развлекательное зрелище, влечет за собой особую форму выражения. Русский актер, влюбленный в искусство, с такой силой убежденности увлекается либо идеей, либо формой, что забывает подчас, что они взаимосвязаны.

Два примера: Станиславский страстно любит человеческую сущность, идею произведения, которое он ставит или играет. Таиров, Мейерхольд, Вахтангов, наоборот, страстно любят оболочку, *форму* произведения, которое они воплотили на сцене.

Станиславский стремится высветлить содержание, наиболее интенсивно и глубоко раскрыть человеческую сущность произведения. Мейерхольд стремится выискать форму.

Можно сказать, что в настоящее время судьбы русского театра находятся в руках этих двух великих режиссеров — Станиславского и Мейерхольда. Но актеры, которые желают вдохновляться примером одного за счет другого, по моему мнению, заблуждаются.

Мизансцена.

В своих постановках Станиславский создает атмосферу произведения путем последовательности гармонично взаимосвязанных важных деталей.

Мейерхольд же действует совершенно отличным от него образом. Он начинает с создания общей рамки. Затем он обставляет ее. Кажется, детали он начинает видеть лишь позже, по мере того как постановка самоутверждается, произведение облекается плотью и начинает жить.

Игра актеров.

Что касается работы с актерами, этими рыцарственными слугами пьесы, то и здесь у них все происходит по-разному.

Станиславский помогает актерам, вдохновляет их, погружает в определенную атмосферу и лишь до некоторой степени определяет то состояние духа, которое позволит им найти себя, найти правильный жест и интонацию.

И снова, в противоположность этому, Мейерхольд диктует каждому актеру интонацию и жест, и так точно и педантично, насколько это возможно. Актер обязан подражать ему, приспособиться к преподанной ему правде. Мейерхольд дает [...] основную линию, общие рамки действия, *внешний* рисунок игры актера. Эту внешнюю оболочку актер заполняет своими переживаниями по мере все более интенсивного развития темы.

Станиславский не пренебрегает воображением — это отправная точка всех его постановок, но, как ни странно, отталкиваясь от воображения, он неизменно приходит к реалистической мизансцене. Мейерхольд, наоборот, начинает с построения точной схемы. Рожденные ею реалии постепенно превращаются под влиянием воображения в ирреальность, одновременно граничащую с акробатикой и фантасмагорией.

Две тенденции... и еще одна, третья.

Издавна стремясь доискаться, в чем состоит суть каждой из двух режиссерских тенденций, я однажды обратился к Мейерхольду с просьбой объяснить, в чем суть его метода. Он ограничился словами:

— Я хочу показать основное.

— Основное?

Объяснить мне, что он подразумевает под этим словом, он затруднился.

На тот же вопрос Станиславский дал мне точно такой же ответ.

В чем же разница, зачем это противопоставление даже на словах, если отправная точка двух систем одинакова?

Ответ, которого я ждал и не дождался, я стал искать сам и, быть может, нашел его. Эти два великих русских режиссера имеют глубоко противоположные взгляды. Жизнь, искусство, истина предстают перед каждым из них в почти обратных формах и красках. Станиславский видит все сущее словно через некое увеличительное стекло. Это то, что его всего больше интересует. Что касается Мейерхольда, он предчувствует и иногда предугадывает то, что есть в человеке невыраженного и, может быть, невыразимого.

Пример: у Станиславского актер должен сказать с определенностью: «Я хочу пить». У Мейерхольда актер, произнося ту же фразу, должен создать впечатление (интонацией или жестом), будто одновременно его занимает какая-то совсем иная мысль, совсем иное чувство, копошащееся в подсознании.

Слияние этих двух характернейших тенденций русского театра — воображение Мейерхольда и психологизм Станиславского — откроет, я думаю и надеюсь, прямой путь, на который русский театр, как мне кажется, готов вступить, чтобы в будущем добиться триумфа.

Публикуется по ксерокопии газетной вырезки на французском языке (личный архив Ж. Бонер). Перевод Н. В. Снытко. Датируется условно, временем пребывания Чехова во Франции в 1931 г.

LE THÉÂTRE EST MORT! VIVE LE THÉÂTRE!*

Теперь, когда положение театра так трагически трудно, именно теперь хочется написать не статью о театре, а гимн театру, великую ему хвалу, и притом хвалу не столько за блистательное прошлое и за мучительное настоящее, сколько за те необыкновенные, огромные возможности, которые заложены в Будущем Театре.

Театральные залы пустуют. С каждым вечером подсчет кассы доставляет все больше и больше огорчений театральным директорам. Всем своим отношением зрители с жестокой ясностью показывают, что театр в их глазах потерял и авторитет, и обаяние, и силу. Однако было бы очень неверно говорить, что зрители *вдруг* разочаровались в театре и покинули его в то время, как театральные деятели этого не ожидали, считая, что в театре все обстоит отлично и благополучно. Только в таком случае можно было бы говорить, что кино, например, оказалось более сильным и театр должен погибнуть, не будучи в силах с ним конкурировать. Однако все это не так: каждый серьезный и честный театральный деятель значительно раньше, чем начались катастрофические падения сборов, мог видеть, как мельчало и гибло, погружаясь в чрезмерный натурализм, хаос и низменные темы, само театральное искусство. Это совершалось явно и определенно вело к охлаждению публики по отношению к театру. То, что публика констатирует в театре сейчас, для театральных деятелей было ясно уже давно.

Совершенно так же можно проанализировать современное положение театра и с другой стороны: если публике кажется, что театр сейчас не достоин никакого внимания и не имеет никакой цены, то театральные деятели, наоборот, предчувствуют и даже знают, что театр миновал уже свою мертвую точку и находится на пути к медленному, но верному возрождению.

И совершенно так же, как естественно параллельно с внутренним падением самого театра пришли материальные затруднения и театральные крахи, так же естественно поведет внутреннее возрождение театра к победе над этими затруднениями и крахами.

Исходя именно из этого предчувствия Будущего Театра, хочется позволить себе сказать хотя бы несколько слов об

---

* Театр умер! Да здравствует театр! *(франц.)*.

этом внутреннем возрождении театра и о величайших возможностях, заложенных в театральном искусстве. Хочется сделать хотя бы слабую попытку описать то, что мерещится впереди на театральном горизонте.

Будущий Театр требует для своего внутреннего возрождения прежде всего обновления самих театральных работников, полного перевоспитания актера и режиссера. В Будущем Театре искусство речи и жеста, также фантазия будут в корне переработаны путем целой системы новых упражнений. Тогда откроется возможность обновления на сцене классических произведений, раскрытия духовных и художественно-сценических сокровищ, заложенных в сказочно-легендарном народном творчестве. Кроме того, тогда станет возможным нащупать и выявить подлинно глубокий нерв при постановке пьес на современные темы.

Сценическая речь выйдет из теперешнего натуралистически-хаотического состояния и путем специальной работы обретет художественно прекрасную и духовно глубокую выразительность, которая будет понятна каждому зрителю вне зависимости от языка, так как художественная убедительность речи далеко превосходит пределы узкого, рассудочного смысла слов. В этом первый залог международности будущего театрального искусства.

Искусство жеста испытывает такое же изменение и сделает тело актера инструментом, способным выразить самые тонкие, трепетные, глубокие и острые темы. Такое искусство речи и жеста поведет к тому, что актеры постепенно станут все более и более овладевать сердцами и умами зрителей, ибо сценическое искусство начнет давать ответы на самые глубокие и насущные запросы человеческой души.

Фантазия актеров и режиссеров выйдет из состояния хаоса, рассудочности и произвола. Тогда актеры и режиссеры рассмотрят в своих будущих пьесах самое значительное, самое острое, самое нужное, самое светлое и передадут это зрителям при помощи новой речи и новой выразительности тела. Благодаря этому Будущий Театр станет настолько мощным, что обретет снова художественное право и возможность ставить и разрешать значительные вопросы морали и касаться самых глубоких тем человеческого бытия.

Ныне же актеры потеряли это внутреннее право. Натурализм привел актеров к отсутствию желания работать над собой и углублять область театрального искусства. И это совершенно естественно, так как на сцене все свелось лишь к подражанию жизни. Актеры забыли и растеряли тайны своего творчества. Они стоят перед зрителем как

бы обнаженные и беззащитные. И зритель с чувством превосходства критикует их, с чувством разочарования поворачивается к ним спиной.

К тому же театральное искусство в целом на пути своей эволюции утратило внутреннюю связь всех своих элементов. Осталась лишь внешняя, так сказать, механическая связь. Это лишает театр силы его убедительности, позволяет зрителю легче напасть на театр и свергнуть его с пьедестала.

Будущий Театр спасется и снова приобретет свое утраченное величие не тем, что усилит или усовершенствует какой-либо *один* из своих элементов, как это часто теперь думают. Театр будет спасен не режиссером, не актером, не драматургом *в отдельности*. Ни музыка, ни роскошь декораций и костюмов, ни трюки, ни все более сложные театральные машины — ничто это *в отдельности* не спасет театрального искусства.

Будущий Театр будет велик прежде всего тончайшим умением синтезировать свои элементы. Более того: сила Будущего Театра — насколько это возможно предчувствовать — заключается в тех новых театральных возможностях, которые возникают из художественно осмысленного сочетания всех элементов сценического искусства. Появится как бы новая наука сценической композиции. Актеры по-новому увидят свои роли, исходя из композиции всех образов данной пьесы. Режиссеры дадут разительные новые постановки, постигнув секрет сочетания не только актера с его партнерами, но также актера и освещения, актера и декорации, актера и музыки, и более того: музыки и декорации, речи и освещения и т. д. и т. д., как бы абстрактно и парадоксально ни звучало все это для нас сейчас.

Зародыши этой великой силы Будущего Театра, появляясь даже в намеках, всегда и безусловно восторгают зрителей, так как, по-видимому, удовлетворяют самое глубокое и насущное стремление человеческой души к единству, к целостности. Это суть так называемые «хороший ансамбль», «сыгранность актеров», «гармония красок и форм в декорации» и т. д.

Все это получит мощное развитие в Будущем Театре и родит на сцене такое великолепное, светлое и мощное чувство цельности и гармонии, что театр добьется полного овладения сердцами и умами зрителей без различия состояния сознания и степени развития каждого данного человека, сидящего в зрительном зале. Это наполнит залы театров и возродит в новых формах единодушную любовь к театральному искусству, любовь, которой это искусство пользовалось как при своем возникновении, так и во все лучшие эпохи своей эволюции.

И если даже все вышеизложенное является односторонним представлением о Будущем Театре, если многие детали сказанного ошибочны или субъективны, тем не менее светлое и огромное будущее театрального искусства так несомненно, что искренне хочется воскликнуть: «Vive le théâtre!»

Публикуется по машинописной копии (ЦГАЛИ, 2316.3.20). Впервые — «Новая Ромува», Каунас, 1932, № 6.

У М. ЧЕХОВА

Вот что говорит г. М. Чехов о перспективах развития искусства малых государств:

— Когда я был в Германии и Франции, мне показалось, что там — особенно во Франции — ничего нового в сфере искусства родиться не может, да и такой потребности там нет. Во Франции к театру относятся как к развлечению, к тому же — как к развлечению довольно дешевого сорта. Я думаю, там даже не представляют себе, что вообще может существовать иное отношение к театру, иные требования к нему.

Новое же искусство может родиться лишь в той стране, где есть новое мировоззрение, и только на основе нового мировоззрения.

Те театральные новаторы, которые хотят создать новый театр, ничем, кроме театра, не интересуясь, обречены на полный провал. Ведь театр — важнейшая часть культурной жизни любой страны и в то же время часть культуры всего человечества; поэтому очевидно, что новый театр создадут лишь те страны, которые ценят свою культуру и имеют планы широкого культурного обновления — словом, имеют свое мировоззрение.

Чем моложе страна, тем больше в ней думают о культуре, тем больше у нее желания и решимости, а значит, и возможностей создать новый театр.

О современной театральной публике и театре г. М. Чехов говорит:

— Современная публика может думать и говорить о театре что угодно, однако во время спектакля думает она везде приблизительно вот что:

— Нам не нужен театр, который нас только развлекает; мы хотим, чтобы со сцены неслись мысли, созвучные событиям, которые мы переживаем; мы хотим, чтобы театр вселял в нас чувства, позволяющие с истинно человеческим

достоинством переносить катастрофы, с которыми сегодня сталкивается человечество; чтобы он пробуждал в нас волевые импульсы не только для сопротивления бурям, сотрясающим все человечество, но и силы изо дня в день вносить в общую жизнь свой нравственный вклад. Мы хотим, чтобы театр исцелял нас, светлым юмором освобождая нас от страха перед мелкими и крупными жизненными невзгодами.

Так, по-моему, думает публика. И будущий театр, которому суждено создать эпоху, как раз и удовлетворит эти пока еще лишь смутно осознанные требования.

Теперь о современном актере. Проблема эта столь сложна, что на этот раз я коснусь лишь одной ее стороны.

Есть секрет, который, к сожалению, не все актеры знают. Секрет этот заключается в том, что публика всегда, сознательно или бессознательно, за образом, созданным актером, видит того *человека*, который создает этот образ, оценивает его. И от того, приняла или не приняла она *этого человека*, зависит возможность возникновения и сам характер связи между артистом и публикой. Эта связь, этот контакт с публикой и решает вопрос, принимается ли актер в данной роли или нет. Вот почему актер будущего, постигнув этот секрет, станет работать не только над полученной ролью, но начнет развивать себя как личность, ибо его человеческие свойства и излучения являются определяющими для каждой роли на протяжении всей его жизни. Это лишь один из многих секретов, но все они очень интересны и важны.

— *Господин Чехов, последний вопрос. В Риге, в Национальной драме, вы два спектакля играли по-русски, а весь ансамбль — по-латышски*[1]. *Мы узнали, что подобным же образом вы собираетесь играть «Потоп» с ансамблем нашей Госдрамы. Как вы относитесь к такому смешению языков в сценическом произведении?*

— Насколько я слышу музыку, ритм и интонации литовского и латышского языков, то могу судить, что совместимость их с русским возможна, чего нельзя сказать, например, о французском и немецком — они, действительно, несовместимы с русским. Когда будет играться «Потоп», вы убедитесь — это уже было доказано в Риге, — что совмещение на сцене обоих языков не мешает ни актерам, ни зрителям.

Публикуется по каунасскому еженедельнику «7 дней искусства» («7 meno dienos», 1932, № 83). Перевод с литовского Д. А. Юделявичуса.

[1] Речь идет о спектаклях «Эрик XIV» и «Смерть Иоанна Грозного».

РЕЖИССЕР ЧЕХОВ О СВОИХ ПОСТАНОВКАХ В НАШЕМ ГОСУДАРСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

— *Почему вы и для этой постановки выбрали произведение Шекспира и конкретно «Двенадцатую ночь»?*

— Каждый серьезный театр стремится не только играть, но и расти и развиваться. Творчество Шекспира своей многогранностью предоставляет для этого наилучший материал. Достоинство Шекспира в том, что он берет самые крайние и острые переживания и раскрывает их с таким мастерством, что и актера чуть ли не силой заставляет быть виртуозом. Шекспир требует от актера быстрой смены сильных и противоречивых эмоций, максимальной яркости красок и глубокой духовной выразительности. Именно эти требования развивают актерское мастерство. У Шекспира мысль всегда выразительная, четкая, и он удивительным образом сочетает ее с благородными чувствами, что бы ни писал — трагедию или комедию. Все это позволяет театру объединить самую разную публику как бы единым художественным сознанием. А ведь задачей каждого театра как раз и является слить воедино многоликую массу публики. Шекспир всегда изображает суть души человеческой, независимо от всех временны́х, географических, расовых, социальных обстоятельств. Создавая свои характеры, Шекспир показывает, *как можно жить*. Например: нежно, весело, глубоко, красиво. Вместе с тем он показывает и то, *как не следует жить:* некрасиво, жадно, завистливо и т. д. У других писателей эти свойства встречаются в гораздо меньшей степени. Например, у Ибсена — только в «Бранде».

«Двенадцатая ночь» — одна из ярчайших шекспировских комедий. Юмор в ней доведен до крайности. В этом юморе специфическая для Шекспира «грубость» слита с особым его изяществом. С другой стороны, в этой комедии ценны и нежная лирика и страстное бичевание человеческих слабостей. В этой пьесе буквально все можно определить (как любят говорить некоторые немецкие писатели) словом «tänzerisch»*. Впечатление такое, будто автор свою комедию не пишет, а вытанцовывает. Так и следует ее играть — и в физическом и в духовном смысле танцевать произведение.

— *Как вам должно быть известно, некоторые рецензенты остались недовольны постановкой «Гамлета» и упрекали режиссера*

---

* Танцевальный *(нем.)*.

за купюры. Общественности было бы интересно, что вы можете сказать по поводу этих обвинений.

— В мире существует лишь один театр (он в Лондоне — не помню названия улицы), который ставит перед собой цель играть Шекспира без купюр...[1]. Люди идут в этот театр на шесть-семь часов с определенной целью: *слушать* полный текст Шекспира. В других театрах так не делается, текст всегда сокращают, иначе можно зрителя отпугнуть от театра. Сокращения в данном случае отнюдь не варварство, а *насущная необходимость сделать сценическое произведение четким и понятным*. Если играть на сцене литературного Гамлета, то исполнять его роль пришлось бы нескольким актерам. Задача режиссера и вместе с тем его право — выбрать и подчеркнуть ту внутреннюю линию, которую он в данный момент и в данной труппе считает наиболее значительной. Я уже четыре раза ставил «Гамлета» и каждый раз выявлял разную внутреннюю линию[2]. Выбор той или иной линии зависит от множества реальных внешних и внутренних обстоятельств. И актер, играющий Гамлета, тоже имеет право, даже обязан выбрать какую-то одну внутреннюю линию. В противном случае — это литература, а не театр.

[...] Гёте в «Вильгельме Мейстере» утверждал, что текст и фабулу «Гамлета» можно менять. Это делалось и во времена Шекспира. Многое просто импровизировалось; некоторые ученые даже считают, что монолог «To be or not to be»* написан другим актером[3]. «Гамлета» надо воспринимать динамически, а не статически, рассматривать как *живое целое*, а не как памятник бывшей жизни. Ставить его непременно так, как он уже ставился и игрался,— значит замораживать театральное творчество.

— *Как вы интерпретируете «Двенадцатую ночь»?*

— К сказанному об этой комедии могу еще прибавить, что все образы и ситуации решены здесь Шекспиром отнюдь не в реальном плане.

Каждый персонаж «Двенадцатой ночи» живет своей фантазией. Сэр Тоби вообще смотрит на жизнь как на игру. Поэтому он играет жизнь, а не живет ею всерьез. Противоположный ему образ — Мальволио. Этот живет своими эгоистичными личными представлениями, принимая их за действительность. Так что он тоже живет не реальной жизнью, а фантазией. Мотив *жизни-игры* — основа нашей интерпретации. Другой момент: в пьесе столько же раз-

---

* «Быть или не быть» *(англ.)*.

новидностей любви, сколько персонажей. Диапазон этого чувства, с одной стороны,— от комической любви Эгъючика до трагической любви Мальволио. С другой стороны — от простой здоровой любви сэра Тоби до фантастической, пылкой любви герцога Орсино.

Театр Шекспира любил импровизацию. Поэтому наша режиссура стремится основывать интерпретацию на движении: подвижность в душевных состояниях, подвижность в игре актеров и в декорациях. Такая динамичность должна создать на сцене атмосферу жизни-игры. Особое значение мы придавали ритмизации спектакля — чтобы он был легче и музыкальнее.

— *Какое будет существенное различие между постановками «Гамлета» и «Двенадцатой ночи»?*

— «Гамлет» стремится вовлечь зрителя в самую трагедию, возбудить в нем переживания, которые трагедия раскрывает. В «Двенадцатой ночи» должен происходить противоположный процесс. Зритель должен оставаться в стороне от сценических переживаний. Он должен быть объективным наблюдателем — наблюдать со стороны, как живут, смеются, веселятся, любят действующие лица на сцене. Условно говоря, «Гамлет» — это спектакль, который идет *в теме*, а «Двенадцатая ночь» должна идти *рядом с темой* или *над темой*.

— *Какое впечатление сложилось у вас от нашего драматического коллектива?*

— Я заметил в драматической труппе стремление к совершенствованию формы. Это свидетельствует, что труппа уже завершила подготовительный период в своей жизни. Совершенствование в смысле формы — очень трудная задача сценического мастерства, а вместе с тем и высочайшая задача. Понятно, что она не может быть решена сразу. Готовя данный спектакль, я стремился выкристаллизовать форму, сделать ее художественной и мастерской. Труппа, следуя внутреннему побуждению, взялась за работу по усовершенствованию формы. Нам, может быть, не удалось достичь всего, чего мы хотели. Но нет сомнения, что драматической труппе удастся добиться такого совершенства формы, когда, по словам Шиллера, форма растет в содержании, а содержание — в форме.

Публикуется по тексту каунасской газеты «Литовское эхо» («Lietuvos aidės», 1933, 13 марта). Перевод с литовского Д. А. Юделявичуса.

[1] Чехов имеет в виду театр «Олд Вик».

[2] В 1924 г. в Москве, в 1929 г. в Берлине, в 1931 г. в Париже, в 1933 г. в Каунасе и Риге.

[3] В 20-е гг. в мировой литературе была модной теория (теория дезинтеграции), по которой считалось, что произведения Шекспира — запись актерских импровизаций, сделанная во время спектакля. Легенда, поддержанная этой теорией, о том, что монолог «Быть или не быть» принадлежит какому-то актеру, основывается на том, что он имеет существенные разночтения в изданиях «Гамлета» 1603 г. и 1604 г.

КОЛЛЕКТИВУ СТУДИИ ЛИТОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА

Бывают «бездушные» люди, с безразличными, холодными глазами, с убивающим спокойствием смотрящие на горе и радость встречающихся им людей. Их присутствие не греет и не волнует окружающих. С ними говорят по необходимости, с ними делают дела по необходимости, но их не любят, они не притягивают к себе.

Бывают такие люди.

Но бывают и такие спектакли: холодные, бездушные, не волнующие, не притягивающие к себе зрителя. Зритель не в состоянии полюбить такой спектакль.

Вы знаете, что в наши дни борются две силы в искусстве (и не только в искусстве!) — одна сила стремится превратить все живое в механизм, точный и сложный механизм; эта сила борется с живой душой в искусстве, она убивает душу. Другая, противоположная ей сила стремится оживить все, склонное к отмиранию, к механизации в искусстве, она хочет возродить живую душу в произведениях искусства.

Насколько я мог понять, вас волнует живое и душевное в вашем искусстве. Позвольте же мне сказать вам кое-что о ДУШЕ нашего театрального творчества.

I

Спектакль есть живое, самостоятельное существо, подобное человеку. Как человек имеет дух, душу и тело, так имеет их и живой, действенный спектакль.

ДУХ спектакля — это идея, заложенная в нем. Идея, ради которой автор, режиссер и актеры совместно создают спектакль.

ДУША спектакля (о ней мы будем говорить сегодня) — это та АТМОСФЕРА, в которой протекает и которую излучает спектакль.

ТЕЛО спектакля — это все, что мы видим и слышим в нем.

2

Что же такое эта атмосфера, эта душа спектакля?

Настроение человека создает обычно вокруг него известную душевную атмосферу. Если актер играет с «настроением», то он передает в зрительный зал известную душевную атмосферу. Есть ли это та атмосфера спектакля, о которой я говорю как о живой душе спектакля?

Нет.

Я говорю о душевной атмосфере САМОГО СПЕКТАКЛЯ В ЦЕЛОМ. О САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ ДУШЕ ЖИВОГО СУЩЕСТВА, КОТОРОЕ НАЗЫВАЕТСЯ: СПЕКТАКЛЬ.

Вы поймете меня, если я обращу ваше внимание на одно удивительное свойство «атмосферы», в отличие от «настроения» отдельного человека.

3

АТМОСФЕРА ИМЕЕТ ИЗВЕСТНУЮ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТЬ ПО ОТНОШЕНИЮ К ВЫЗВАВШИМ ЕЕ ПРИЧИНАМ.

Я поясню это несколькими примерами:

a) Уличная катастрофа. Множество людей. Каждый настроен по-своему. Настроения: пострадавшего, виновника катастрофы, сочувствующего зрителя, равнодушного, испуганного зрителя, полицейского и т. д. — различны. Но АТМОСФЕРА УЛИЧНОЙ КАТАСТРОФЫ — ОДНА! Она царит над всеми. Она пронизывает всех, она не зависит ни от кого в отдельности, она создается тысячью уловимых и неуловимых причин (одной из которых является, конечно, и настроение отдельного человека), но она, эта царящая над всем атмосфера, *самостоятельна* и не сходна ни с одной причиной, ее вызвавшей.

b) Старинный замок. В пустых залах его, на темных лестницах, в погребах, подвалах, на чердаках и башнях живет своеобразная атмосфера. Это — душа замка. Она живет *самостоятельной* жизнью. Причины ее возникновения теряются в далеком прошлом. Можно попытаться уничтожить эту атмосферу, убить живую душу замка, но для этого придется потратить много сил! Атмосфера, живая душа замка, будет долго сопротивляться всему ей чуждому. Она не так легко допустит, например, шумных современных разговоров в стенах замка, легкомысленных слов, насмешек и т. п. Все, что как сегодняшний день врывается

в душевную атмосферу старого замка, убивает душу его. Душа постепенно умирает, но это доказывает только, что она *жила* здесь своей *самостоятельной* жизнью.

c) Различные атмосферы, например, вокзала, больницы, кладбища, леса, поля, деревни, города, отдельной улицы, квартиры, комнаты и т. п. — все они имеют *самостоятельную* жизнь.

И спектакль, живой спектакль может и должен иметь такую самостоятельную атмосферу, иметь такую *душу*.

Мудрость, содержательность спектакля зависит от его духа, от его идеи. Красота, уродство, изящество или грубость спектакля зависят от его тела, от всего видимого и слышимого в нем. Но *жизнь*, огонь, обаятельность, привлекательность спектакля зависят исключительно от его душевной атмосферы. Ни идея (дух), ни внешняя форма (тело) не могут дать ЖИЗНЬ спектаклю. Без души, без атмосферы, он всегда останется холодным, и зритель будет равнодушными глазами взирать на сцену и искать утешения в критике, суждении и осуждении.

4

Благодетельное и созидающее действие душевной атмосферы не исчерпывается тем, о чем мы говорили. Атмосфера обладает еще одним поразительным свойством. Сначала я кратко формулирую его, потом поясню примерами.

ВОЗНИКШАЯ АТМОСФЕРА ВЛИЯЕТ ОБРАТНО НА ПРИЧИНЫ, ЕЕ ВЫЗВАВШИЕ, И РОЖДАЕТ ИЗ СЕБЯ НОВЫЕ ФАКТЫ, ДОТОЛЕ НЕ СУЩЕСТВОВАВШИЕ.

Примеры:

a) Возьмем опять уличную катастрофу. Послушайте, какими голосами говорят люди в подобных случаях, какие неожиданные интонации слышатся в толпе, какие необычные движения и пр. Откуда это? Кто придумывает эти интонации? Эти голоса, движения и слова? Они возникают под влиянием атмосферы, царящей при уличной катастрофе. Не самый факт катастрофы руководит людьми, но именно атмосфера. Она одна есть тот мощный источник, ИЗ которого исходят инспирации для всех действий, слов и интонаций. С другой стороны: что, собственно, делают люди, про которых обычно говорят, что они «не теряют присутствия духа», «не поддаются панике»? Эти люди выключают себя из *сферы влияния атмосферы*. Они обладают достаточной внутренней силой для этого. Отсюда ясно, что сила воздействия атмосферы велика и труднопреодолима. И поскольку справедливо, что атмосфера создается теми

или иными причинами, постольку справедливо и то, что сама атмосфера создает целый ряд фактов, которые не могли бы возникнуть без нее.

b) Разъяренная толпа, в силу царящей вокруг нее атмосферы, стирает и уничтожает все индивидуальные различия людей и превращает каждого в однотипное орудие ярости: добрые становятся злыми, рассудительные — безрассудными и т. п.

c) Как часто под влиянием атмосферы люди совершают поступки или говорят слова, о которых потом горько жалеют. Или как часто людей превозносят за то прекрасное и благородное, что они сделали или сказали, даже не подозревая о том, что это *не они* сказали и сделали то, за что их превозносят, но *атмосфера* «сделала» и «сказала» *через* них то или другое.

Подобные примеры можно найти в любом количестве (и вы хорошо сделаете, если будете искать и наблюдать их).

Так бывает в жизни. Так же бывает и на сцене.

Атмосфера на сцене — это истинный источник вдохновения актера. Актер становится неизмеримо тоньше, выразительнее, убедительнее, сердечнее и даже мудрее, если он играет в спектакле, где царит атмосфера. Атмосфера инспирирует его, она дарит ему самые неожиданные краски, интонации, движения, эмоции и пр. Не может актер приблизиться к совершенному выполнению роли, если готовит ее, не заботясь об атмосфере спектакля. Ни из каких других источников не сможет он узнать о своей роли *того,* что может сказать ему одна только атмосфера.

Лишая себя атмосферы, актер лишает себя великого учителя, друга, наставника, незримого режиссера и инспиратора в своей творческой работе.

5

Сила и значение атмосферы на сцене выражается еще в одном, для нас, актеров, кардинально важном факте:

АТМОСФЕРА ОБЛАДАЕТ СИЛОЙ ИЗМЕНЯТЬ СОДЕРЖАНИЕ СЛОВ И СЦЕНИЧЕСКИХ ПОЛОЖЕНИЙ.

Этот простой, но важный факт мы поймем, представив себе несколько различных случаев.

a) Одна и та же сцена (например, любовная) с одним и тем же текстом прозвучит различно в атмосфере: трагедии, драмы, мелодрамы, комедии, водевиля и фарса. (Попробуйте проделать такой опыт.) Смысл, содержание слов этой сцены станет в каждой из названных атмосфер совсем другим. «Люблю!» — в атмосфере трагедии или фарса!!!

b) Горацио и стража (в «Гамлете») ждут появления Духа. Слова: «Он снова к нам идет!» — в атмосфере неглубоко, поверхностно взятого страха «он» становится смешной фигурой; в атмосфере же напряженного мужественного ожидания «он» становится фигурой значительной. Атмосфера меняет содержание понятия «он».

c) Часто актеры и режиссер не могут добиться на сцене желательного им эффекта. И часто бывает: причина неудачи лежит в неверной для данной сцены атмосфере. Слова, которые казались неудачными, невыразительными и слабыми, начинают звучать и быть убедительными, когда верно найдена атмосфера, в которой и из которой им надлежит звучать.

d) Атмосфера может углубить пьесу или сделать ее поверхностной. Чем больше и глубже автор, тем поверхностнее может прозвучать со сцены его пьеса. Почему? Потому что отсутствие соответствующей пьесе атмосферы понижает значение авторских слов и сценических положений. Появляются ложный пафос и напыщенность! (Между прочим: ложный пафос — это есть неудачная попытка создать иллюзию атмосферы.) Современная публика не любит классиков на сцене. Они ей скучны. Но виноваты не классики, но актеры, их исполняющие: они лишают классическое произведение его атмосферы и таким образом произносят со сцены слова с *искаженным* внутренним содержанием, слова, способные в таком виде породить только скуку.

Вдумайтесь в это свойство сценической атмосферы, и вы увидите, что она в этом смысле есть великий помощник не только актера, но и публики: атмосфера передает публике *содержание,* истинный художественный *смысл* слова, сцены и всей пьесы, *замысел* режиссера, автора и актеров. Никакое «логическое ударение» (хотя и оно нужно, конечно) не объяснит зрителю того, что может сделать по-своему только верная художественная атмосфера, живая душа слова, сцены, всего спектакля. Атмосфера в этом смысле говорит зрителю: вот *как* нужно понимать то, что ты видишь и слышишь на сцене. А в этом таинственном *как* заключается часто судьба всего спектакля, всех сил, потраченных на создание спектакля.

6

АТМОСФЕРА ОБЛАДАЕТ СВОЙСТВОМ ОБЪЕДИНЯТЬ НАХОДЯЩИЕСЯ В ЕЕ СФЕРЕ СОЗНАНИЯ.

Для нас, актеров, это свойство атмосферы имеет двоякое значение:

1. Атмосфера, излучающаяся со сцены в зрительный зал, объединяет зрителей между собой и зрительный зал с актерами.

Публика приходит в театр затем, чтобы получить известное художественное впечатление. Она приходит *готовая* к восприятию. Первое, что публика готова воспринять,— это как раз и есть атмосфера. Она ждет ее, и если со сцены действительно излучается атмосфера, то публика тотчас же воспринимает ее и в ней объединяется с актерами и между собой.

Зрительный зал не только воспринимает атмосферу спектакля — он усиливает ее и посылает обратно на сцену, чем в свою очередь усиливается атмосфера спектакля. Таким путем растет и крепнет связь актера и зрителя в течение спектакля.

Вы знаете, что актер играет на сцене *с помощью публики*. Вы знаете также, что если этой помощи нет, то актер обречен на полную неудачу. Но помощь эта возможна только при наличии атмосферы, связывающей публику с актером. *Только* благодаря атмосфере зритель начинает любить актера, верить ему, излучать на сцену благодетельные, поддерживающие и питающие актера душевные флюиды.

К известной жалобе актера: «Моя игра не переходит через рампу» — надо прибавить: «Потому что на сцене нет атмосферы».

Попытки режиссеров установить контакт с публикой путем уничтожения рампы, выходов из оркестра, из лож, из публики и т. п. во многих случаях оказались бы, вероятно, лишними, если бы вместо них было обращено должное внимание на создание атмосферы в спектакле.

2. Другое значение объединяющей силы атмосферы выражается в том, что сила эта создает истинный душевный АНСАМБЛЬ.

Ансамбль на сцене есть явление чисто душевное. Его нельзя достигнуть внешними средствами. Ансамбль есть результат созвучия душ, результат взаимного душевного понимания актерами друг друга. Никакая, даже самая тщательная срепетовка не даст ансамбля, если актеры — душевно чужие люди, если между ними нет объединяющей их атмосферы.

Приведу пример из вашей же жизни. В вашем спектакле «Любовью не шутят» [1] не было или почти не было *сценической* атмосферы. А вместе с тем было впечатление ансамбля! Почему? Потому, что вас объединяла ваша (столь ценная) чисто *человеческая* атмосфера. Вы, как группа, жили в дни

спектакля в своей особой, волновавшей вас и дорогой для вас атмосфере! И эта ваша *жизненная,* не имеющая к пьесе отношения атмосфера создала ансамбль на сцене. Теперь подумайте: во сколько же раз сильнее был бы ваш ансамбль, если бы вы имели время позаботиться еще и об атмосфере уже непосредственно для спектакля!

7

Вы знаете, что каждый спектакль имеет, по учению К. С. Станиславского, сквозное действие, куски, задачи. Когда готовится пьеса по системе К. С. Станиславского, то в результате получается как бы *партитура* пьесы и партитуры отдельных ролей. К таким партитурам надо присоединить и еще одну: ПАРТИТУРУ АТМОСФЕР, СМЕНЯЮЩИХ ДРУГ ДРУГА В СПЕКТАКЛЕ.

Партитура должна быть составлена так, чтобы ни *одного* мгновения без атмосферы не сцене не было. Сменяющие друг друга атмосферы не могут быть *случайными.* Они должны быть выяснены, утверждены и *срепетованы* точно так же, как текст или мизансцены спектакля.

Работа над отысканием верной атмосферы в целом и в отдельных сценах должна начаться с первых же репетиций. Уже при первом чтении пьесы ваше внимание должно быть обращено на атмосферу драматического произведения. (О первом чтении я расскажу вам в другой раз.) Что бы вы ни делали, подготовляя пьесу (куски, задачи, действие, контрдействие и пр.), вы всегда должны ставить себе вопрос: какова может быть атмосфера в том месте пьесы, над которым производится работа? И, выяснив, хотя бы только приблизительно, ту или иную атмосферу, старайтесь всегда погрузиться в нее, насколько возможно, и, будучи уже в ней, разбивайте пьесу на куски, роли на задачи и пр. Этим вы достигнете очень важного результата: куски, задачи, сквозное действие пьесы, ее идея и пр.—все это с самого же начала будет инспирироваться атмосферой, а не сухим рассудком. Ища куски и задачи, вы будете делать это, находясь в творческом, истинно художественном элементе, в душевном (а не рассудочно-мозговом) элементе. Очень полезно время от времени прочитывать про себя всю пьесу, погружаясь исключительно в атмосферы следующих друг за другом сцен. В воображении своем надо при этом вслушиваться в слова, как бы звучащие в соответствующей атмосфере. Наблюдать образы, как бы действующие в данной атмосфере.

Работая таким образом, вы с самого же начала будете вживаться в *душу* будущего спектакля, вы будете создавать и совершенствовать постепенно эту душу, и ваш спектакль уже не будет *сделан* ремесленно — он будет *рожден* вами органически как живое дитя ваше. И как будет благодарен вам зритель за эту *жизнь*, которую вы взлелеете для него!

При таком создавании партитуры атмосфер надо иметь в виду, что куски атмосфер отнюдь не должны непременно совпадать с кусками пьесы, с задачами и т. д. Это совершенно самостоятельная душевная жизнь, душевная партитура спектакля (но не того или иного действующего лица, хотя настроения отдельных лиц и могут, конечно, временами совпадать с атмосферой сцены или всего спектакля).

Чем больше вы будете вживаться в атмосферу, тем сильнее она начнет действовать в пьесе.

Для отыскания и укрепления атмосферы, для вживания в нее можете пользоваться музыкой, красками (каждая краска родственна какой-нибудь душевной атмосфере), фантастическими, литературными, природными, символическими и другими образами. Найденную постепенно общую атмосферу и отдельные куски вы можете зафиксировать каким-нибудь словом, сравнением, образом и т. д.

Избегайте соблазна находить атмосферу рассудочным путем. Она должна быть найдена путем художественного *ощущения*, путем *актерской интуиции*.

8

Укажу еще на два основных свойства атмосферы.

1. РАЗНОРОДНЫЕ ИЛИ ПРОТИВОПОЛОЖНЫЕ АТМОСФЕРЫ, ВСТРЕЧАЯСЬ ДРУГ С ДРУГОМ, ВСТУПАЮТ В БОРЬБУ МЕЖДУ СОБОЙ. КАЖДАЯ ИЗ НИХ СТРЕМИТСЯ ПОДЧИНИТЬ СЕБЕ ДРУГУЮ.

Пример. В веселую компанию входит мрачно и серьезно настроенный человек. Мрачная и веселая атмосферы немедленно вступают в борьбу друг с другом, и в результате либо мрачный человек развеселится, либо веселая компания помрачнеет.

2. ОДНОРОДНЫЕ ИЛИ ОДИНАКОВЫЕ АТМОСФЕРЫ СЛИВАЮТСЯ ДРУГ С ДРУГОМ И УСИЛИВАЮТСЯ.

Примеров можно подобрать бесчисленное количество. Знать об этих свойствах атмосфер надо для того, чтобы, работая над созданием атмосферной партитуры спектакля, можно было лучше и выгоднее для пьесы распределить куски с теми или иными отдельными атмосферами.

9

Составляя партитуру атмосфер, вы должны стремиться уловить три слоя, в которых, собственно, и проявляется вся душевная гамма спектакля.

1. Основная атмосфера всего спектакля. (Например, всего «Гамлета».)

2. Атмосфера отдельных сцен. (Например, сцена объяснения Гамлета и Офелии: «иди в монастырь», но в общей атмосфере «Гамлета» в целом.)

3. Атмосфера отдельных действующих лиц. (Не настроение этих лиц. Гамлет, например, может быть в любом настроении, но атмосфера Гамлета как «печального принца» — всегда одна. Следовательно, в общую атмосферу спектакля включаются атмосферы отдельных сцен и атмосферы отдельных действующих лиц.)

Все три слоя атмосфер в течение репетиций сольются в одно гармоничное целое *сами собой*. Репетируя или читая пьесу, надо обращать внимание только на то, чтобы атмосферы эти *были налицо,* чтобы не упустить из виду той или иной атмосферы, и тогда в свое время произойдет их синтез. Конечно, отдельные атмосферы несколько изменятся от этого, они окрасятся несколько иначе, чем первоначально, но... это уж их дело!

10

Теперь идет кардинально важный пункт.

ЧУВСТВО ПРАВДЫ на сцене есть необходимое условие для возникновения атмосферы. При сценической лжи (наигрыше, штампах, нажиме, «моторе» и пр.) вы никакими силами не создадите на сцене атмосферу.

Попробуйте сделать опыт, который мы делали однажды на одном из уроков в Государственном театре: начните все актерски *правдиво* прислушиваться к волнующему, беспокоящему вас шуму за дверями. Побыв некоторое время в таком состоянии, вы почувствуете, что в комнате создалась известная атмосфера. Затем (хотя бы по условному знаку) введите актерскую *неправду* в ваше самочувствие и в ваши позы. Хотя бы слегка, немного станьте неправдивыми, и вы увидите, как мгновенно исчезнет, умрет атмосфера.

Чувство правды есть путь к созданию атмосферы.

11

Спектакль, исполненный живой, хорошо срепетированной душевной атмосферы, всегда будет активным и действенным потому, что всякая атмосфера по природе своей

активна и *действенна*. Если даже вы создадите на сцене преднамеренно атмосферу бездействия, скуки, то сценически такая атмосфера будет действенным и активным моментом в пьесе.

Не только сквозное действие ведет пьесу и дает ей активность, но также и правильно угаданные, верно расположенные атмосферы, сменяющие друг друга в течение спектакля.

12

И еще последнее, на что следует обратить внимание. С одной стороны, атмосфера имеет силу менять содержание слов, содержание и смысл играемой сцены, с другой же стороны, она сама имеет силу *слова*. Она сама равносильна *тексту*. И отсюда легко понять ее уже чисто *этическое, моральное* значение. В наши дни утеряна возможность говорить хорошие слова на сцене. *Говорить* на сцене о любви, о добре, о нравственности нет возможности. Сознание современного человека отбрасывает всякую мораль, поучение, нравоучение, выраженные в словах (все равно, на сцене или в жизни). Но *моральную атмосферу* сознание современного человека, и в особенности современного зрителя, принимает и *верит* ей. В этом ключ к моральной стороне искусства в наши дни. Если вы играете пьесу или даже только сцену, где есть хоть одно слово, могущее иметь моральное значение, помните: в соответствующей атмосфере — спасение и успех!

Упражнения.

1. Стараться интуитивно распознать атмосферу встречающегося человека, события, места, времени года, дня и вжиться в эту атмосферу.

2. Находясь в определенной атмосфере, постараться создать в себе (конечно, не вредя окружающим) противоположную атмосферу и держать ее в течение всего положенного на упражнение времени.

3. Упражняются две группы. Одна группа выбирает какую-нибудь атмосферу и погружается в нее. Другая группа, не зная, какая атмосфера выбрана, должна угадать эту атмосферу. Потом группы меняются.

4. Все упражняющиеся погружаются в одну определенную атмосферу. Затем начинают говорить по очереди одно какое-нибудь слово или короткую фразу, стараясь произнести их в полной гармонии с атмосферой. (Слушание этого упражнения есть тоже полезное упражнение.)

5. То же делают со звуками — подбирают звуки, стуки, скрипы, звоны, шорохи и пр., подходящие к данной атмосфере и находящиеся с ней в гармонии.

6. Слушают музыкальный отрывок, стараясь погрузиться в атмосферу данного отрывка. Повторять несколько раз подряд.

7. Погружаются в определенную атмосферу и затем слушают музыкальный отрывок с противоположной атмосферой, стараясь при этом удержать свою атмосферу.

8. То же, что в предыдущем упражнении, с той разницей, что в известный момент своя враждующая атмосфера медленно погашается и упражняющиеся постепенно отдаются атмосфере музыкального отрывка.

9. Кто-нибудь, погрузившись в выбранную им атмосферу, произносит в характере этой атмосферы фразу или несколько фраз (с нейтральным содержанием, чтобы словами не выдать переживаемую им атмосферу). Слушающие фразу должны в ответ на нее сами погрузиться в прозвучавшую атмосферу.

10. Три группы. Первая и вторая группы выходят из комнаты и, по секрету от третьей, выбирают две противоположные, враждующие между собой атмосферы и погружаются в них. Затем отдельные участники первой и второй группы вразбивку, по одному, входят в комнату (садятся, ходят или делают что-нибудь нейтральное). Третья группа старается проникнуть в атмосферу, которую приносят с собой входящие. Каждый участник третьей группы, поняв и почувствовав, какие атмосферы излучают участники двух первых групп, выбирает для себя одну из этих атмосфер и старается пересесть или перейти к тем участникам из первой или второй группы, чья атмосфера выбрана. Когда вся третья группа поведением своим ясно покажет, что она разделилась на две группы и ищет «своих», тогда группы первая и вторая постепенно отделяются друг от друга (вместе с принадлежащими к ним членами из третьей группы) и теперь уже на расстоянии обе группы некоторое время ведут друг с другом безмолвную борьбу силами своих атмосфер.

11. Наметить себе ряд атмосфер и последовательно, по знаку ведущего упражнение, погружаться в намеченные атмосферы. Причем смена атмосфер в этом упражнении должна происходить очень быстро — секунд через десять-пятнадцать сменяется атмосфера. Надо ставить рядом резко враждующие друг с другом атмосферы. Например: радость — ненависть — чудо — апатия — восторг — упрямство —

благоговение и т. д. Вначале это (и другие) упражнение будет носить еще очень внешний характер, но при стремлении к *внутренней*, чисто *душевной* тренировке упражнение станет постепенно принимать правильный характер.

Всегда ваш *М. Чехов.*

Извините за стиль. Все пришлось писать в спешке.

4.X.33.

Публикуется по подлиннику (МТМ, 2327). Впервые — в сборнике «О творчестве актера» (Каунас, 1936). Написано по просьбе А. М. Жилинского для студийцев Литовского государственного театра.

[1] Спектакль «С любовью не шутят». А. де Мюссе был поставлен в Студии Литовского государственного театра как выпускной, а затем вошел в репертуар театра.

РУССКИЙ АКТЕР РАЗМЫШЛЯЕТ ОБ АКТЕРСКОМ ИСКУССТВЕ

Один мощный импульс помогал мне на протяжении моей карьеры как студента театральной школы, актера Московского Художественного театра и директора Первой студии. Это было «предварительное чувство целого», восприятие, предохранявшее меня от какого-либо сомнения в том, будет ли удачной роль, за которую я принимался. Под влиянием этого чувства целого я без колебаний доводил до конца все, что занимало мое внимание, вполне доверяясь ему. Детали возникали самопроизвольно — я никогда их не выдумывал. Могу сравнить это с ощущением зерна, в котором удивительным образом вмещается будущее растение. Как много страданий выпадает на долю тех актеров, которые пренебрегают этим чувством целого, составляющим неотъемлемую часть любого творческого процесса! Они мучительно вынашивают свои роли, изобретая характерные черты. Они вплетают их в текст роли и выдумывают искусственные жесты. И называют это работой! Разумеется, это тяжкий, мучительный труд, но — ненужный. Ибо истинная работа актера в большой степени заключается в ожидании, в хранении молчания «без работы» до тех пор, пока чувство целого не придет к нему. Это тот цемент, который связывает детали роли вместе и удерживает их от разрушения и превращения в хаос.

Я не помню теоретических принципов, которым меня учили в театральной школе, но помню самих учителей. Я изучал их, но не учился у них. Чувство целого, которое я только что описал, дало мне как бы единый образ этих людей.

Три года в театральной школе прошли как во сне. Иногда у меня целые дни проходили в непрерывной игре. Позже, после того как я поступил в Московский Художест-



М. А. Чехов. Рисунок М. В. Добужинского. 1933 г.

венный театр, Станиславский открыл мне вред для актера непрерывной «игры в жизни». Я начал бороться с этой привычкой. Я понял, как много актерской энергии рассеивалось зря и как много дает актеру способность к сосредоточенности. Кто не знает актеров, которые даже в старости не могут победить привычку «играть»! С годами они растратили свою индивидуальность — это пагубное следствие въевшейся привычки принимать театральные позы. Их внутреннее развитие остановилось; их глаза потеряли нормальное выражение, в них всегда заметна какая-то непреходящая боль и мука, которые редко ими осознаются. Как неверно на сцене вести себя, как в жизни, так же пагубно в жизни играть, как на сцене.

Моя влюбленность в Достоевского в юности обусловила позже мое отношение к людям и окружающей жизни; я воспринимал добро и зло, справедливость и несправедливость, красоту и безобразие, силу и слабость, болезненность и здоровье, величие и мелочность как неизменное единство. Я не требовал от хорошего человека только хороших поступков и не бывал удивлен, видя злобную гримасу на красивом лице. Меня раздражали прямолинейная правдивость, искренность до конца, поэзия меланхолии. Я не верил ясной и простой психологии, ощущая за ней самодовольное выражение лица эгоиста. Я чувствовал себя обиженным всякий раз, когда встречался с такого рода эгоистом, носящим маску человека простодушного, искреннего оптимиста или пессимиста, романтика или мудреца. Я считал все эти типы лишь разными формами одной и той же разновидности сентиментального эгоизма, который надевает маску в надежде обмануть простодушных. Те, кто находил радость в общении с «масками», были так же неприятны мне, как и сами «маски». Никто из них не знал, что быть человеком — значит быть способным примирять противоположности. Позже, руководствуясь этим инстинктом в работе над ролью, я уже не мог рассматривать действующее лицо как «маску». Я видел более или менее сложного человека или вообще не видел его.

Почему так называемая система Станиславского обладает столь неотразимой властью? Потому что она предлагает молодому актеру надежду на овладение основополагающими силами его творческой натуры. Актеры, которые незнакомы с законами формы и стиля, пытаются пользоваться старыми, вышедшими из употребления формами. Заимствуя из театрального арсенала негодный материал под видом сценических страстей, они вешают на это ярлык темперамента. Актеру начинает нравиться привычная театральная поза, он принимает ее за сценическую раскованность. Как губительна для него эта раскованность! Она приводит к распущенности не только на сцене, но и в жизни. Я помню, как ясно показала себя эта раскованность у актеров такой дисциплинированной организации, как Суворинский театр, членом которого я был в свои ранние годы. Эти храбрецы своими бутафорскими шпагами разрубили бы любой объект, находящийся в их поле зрения. А за кулисами они грохотали корзинами, набитыми костюмами, спуская их по лестничным маршам, вдобавок бросаясь на эти корзины, когда те катились вниз. Эти шутки они проделывали не для того, чтобы показать изобретательность, талант,

юмор, а только чтобы дать выход чувству мнимой раскованности.

Пройдет время, и актер узнает, как глубоко его жизнь связана с его профессией. Ему станет ясно, что нельзя быть культурным актером, оставаясь некультурным человеком. Как часто слышишь, что актер говорит: «Почему я должен знать что-то о форме и стиле? У меня есть талант, он подскажет мне и стиль и форму. Теоретические знания убьют мою непосредственность!» Думающему так актеру ведомо лишь холодное, бесплодное знание. Подлинные, живые знания, которые ему нужны, совсем другого рода, и они способны удвоить его творческую силу.

Публикуется по ксерокопии газетной вырезки на английском языке (ЦГАЛИ, 2316.2.39, л. 1). Перевод С. И. Ельницкой. Интервью американской газете г. Шуберта в апреле 1935 г. Начало интервью, в котором корреспондент представляет Чехова американским читателям, опущено.

ПРЕДИСЛОВИЕ К КНИГЕ Й. МАЦКЯВИЧЮСА-НОРДА «ПЬЕСЫ ДЛЯ ДЕТСКОГО ТЕАТРА»

Мы воспитываем детей *всюду* и *везде*. Если мы рядом с ребенком, вместе с ним, мы производим на него какое-то впечатление, значит, мы воспитываем его.

Мы живем среди детей, не чувствуя за это особой ответственности, и одновременно воспитываем их. Отсутствие ответственности — наш великий грех. Поэтому мы с особой благодарностью должны относиться к тем, кто берет на себя *сознательную ответственность* за воспитание детей.

Мы должны быть благодарны автору этой книжки Й. Мацкявичюсу-Норду, который посвятил детям свой труд.

Известно, что театр — одно из самых мощных средств духовного воздействия на ребенка, то есть один из могущественнейших воспитательных факторов. Й. Мацкявичюс-Норд своеобразно использует этот фактор — так, что его сила многократно *возрастает*. В этом театре детьми являются не только зрители (как это обычно бывает), но и актеры, режиссеры, бутафоры, декораторы, рабочие сцены и другие. При таком понимании детского театра автору приходится давать своим юным читателям целый ряд труднейших заданий. Автор вовлекает детей в разнообразный и много-

сторонний труд. Театр становится для них миром фантастических переживаний, фантастических трудов и забот.

Однако, вовлекая детей в этот мир особого и разнообразного труда, Й. Мацкявичюс-Норд не отнимает у них *творческой свободы, не ограничивает их фантазии* — в этом ценность его детского театра и основная идея его прекрасной книжки.

Со своей задачей автор справляется очень хорошо. В обращении «К детям» и в пояснениях к отдельным пьесам он говорит детям все, что считает нужным сказать. Но он не может обойтись и без нашей помощи, помощи взрослых. Обращаясь к взрослым, он просит их не нарушать принцип *творческой свободы* детей. Мы должны в данном случае следовать совету автора, придерживаться его основной идеи. Однако, желая полностью и успешно осуществить эту идею, мы должны будем, по примеру автора, найти в обращении к детям соответствующий тон и стиль. Он говорит с детьми как друг, а не как «учитель». Его тон серьезен и прост, как и сами дети. Дети всегда серьезны и просты. Они не верят искусственным «детским» интонациям взрослых или снисходительным поучениям. Они верят только своим *друзьям*, как бы ни была велика разница в возрасте между ними и этими друзьями. Й. Мацкявичюс-Норд является *другом* для своих юных читателей, и они его поймут. Они поймут и нас, ближайших своих помощников при подготовке спектаклей, если только мы последуем примеру автора. Это наш долг перед детьми.

Что же касается пьес, то они сами говорят за себя, и остается лишь пожелать, чтобы как можно большее число друзей Й. Мацкявичюса-Норда скорее получили в подарок эту его книжку.

Публикуется по тексту, напечатанному в книге: *Мацкявичюс-Норд Й.* Пьесы для детского театра. Каунас, 1936.

МЫСЛИ ОБ ИСКУССТВЕ АКТЕРА

Нужно ли говорить о методе в театре? На первый взгляд может казаться, что в театре можно обойтись без таких трудностей, как «метод». Конечно, в театральном деле можно обойтись без метода, и его отсутствие долго остается незамеченным. Но я убежден, что в конце концов потребность в нем явится. Ведь порой мы сами отдаем себе отчет в том, что профессия актера есть единственная профессия,

в которой нет техники. Все имеют свою технику и стараются развить ее — художники, музыканты, танцоры. И лишь актеры играют так, как им хочется, как играется... Здесь кроется какое-то недоразумение. Сознание того, что профессия актера не имеет техники, сделалось для меня настолько мучительным, что я попытался определить, какого рода техника могла бы быть у актера. И я убедился, что профессия актера труднее других профессий потому, что в нашем распоряжении имеется лишь один инструмент, одно орудие, при помощи которого мы можем передать слушателям наши чувства, идеи и переживания,— наше собственное тело. Положение это неоспоримо и верно до ужаса! Я пользуюсь этим же самым телом в своей повседневной жизни, пользуюсь своим голосом для самых разнообразных целей — для спора, для объяснения в любви, даже для того, чтобы проявить свое безразличие. Необходимо признать — как бы ни показалось это странным,— что зрителям и слушателям я ничего не могу дать, кроме себя самого. Мне трудно оправдать использование того, чем я больше всего злоупотребляю в своей жизни, то есть своего собственного тела. А между тем именно при его помощи я должен каждый вечер показывать что-то новое, интересное и привлекательное. Мое собственное тело, мои собственные эмоции, мой собственный голос... В моем распоряжении нет ничего, кроме меня самого.

Если у актера нет ни музыкального инструмента, ни красок, ни кисти, он должен в себе самом найти технику особого рода. И лишь в том случае, если мы приблизимся к тому скрытому и тайному, что в нас есть, лишь в том случае у нас может появиться надежда на овладение этой техникой.

После долгих лет поисков я пришел к убеждению, что все необходимое для этой техники в нас уже имеется — если мы рождены актерами. Другими словами, мы должны лишь выяснить, какие именно стороны нашей натуры мы должны выделить, подчеркнуть, развить: когда мы это сделаем, вся техника актера окажется налицо. Когда мы находимся на сцене, когда мы плохо или хорошо играем, мы используем нашу собственную природу, но используем хаотически, как попало, причем одни стороны нашей натуры мешают другим, перемешиваются друг с другом и пр. Но все элементы нашей натуры здесь налицо: нам необходимо заняться ее анатомией, разделить все элементы на отдельные категории, заняться развитием каждой из них, создать нечто стройное из хаоса.

Три вещи следует прежде всего выделить и отличать одну от другой: 1 — наше тело, 2 — наш голос, 3 — наши эмоции. Сначала мне казалось, что каждое из них необходимо рассматривать отдельно и пытаться развить самостоятельно. Но на опыте я здесь пришел к неожиданным выводам. Попробуем начать с нашего тела. Когда мы приступаем к чисто физическим упражнениям, мы постепенно переходим в область, где обретаются наши эмоции. Постепенно окажется, что наше тело является не чем иным, как воплощением нашей психики. Эта психика выражена во всем нашем теле, в наших руках, наших пальцах, наших глазах... Наше тело, таким образом, становится частью нашей психики — переживание интересное и весьма неожиданное. Мы вдруг начинаем понимать, что то самое тело, которым мы в течение всего дня пользуемся для разных целей, становится другим, когда мы на сцене, потому что на сцене оно превращается в конденсированную, кристаллизованную психику. Если во мне что-то есть, это «что-то» превращается в мои руки, щеки, глаза и пр.

Переходим к другому, к той области, где как будто нет тела, а одна лишь психика,— к нашим идеям, чувствам, волеизъявлениям. Попробуем развить их, не уходя из области психики. Внезапно мы открываем, что и здесь мы имеем дело с нашим телом. Если я несчастлив, несчастным чувствует себя мое тело, мое лицо, мои руки, каждая частица моего физического существа. Наше тело и наша психика встречаются где-то в подсознательной области нашей творческой души — и тогда мы приходим к заключению, что на сцене при встрече этих двух моментов в их высочайшем проявлении мы должны устранить нечто, что профессии актера мешает: я имею в виду наш рассудок, пытающийся вмешаться в наши эмоции, в функции нашего тела, в наше искусство. Я имею при этом в виду рассудок как сухое логическое мышление. Под рассудком я разумею холодный, сухой, аналитический подход к вещам, которые этим путем не могут быть постигнуты. Но это та единственная трудность, которую мы должны устранить. Исключив на некоторое время рассудок, мы должны довериться функциям нашего тела, с одной стороны, и функциям нашей психики — с другой. Но отдаться эмоциям и телу и отказаться при этом от ясного, холодного рассудочного мышления, этого «убийцы», который затаился в нашей голове, вовсе не значит поглупеть. Этот «убийца» впоследствии станет полезным, если он будет не в силах убивать наше тело или наши эмоции, если он окажется сам во власти актера. Я смогу

быть веселым и буду смеяться, смогу быть грустным и задумчивым по своему желанию, потому что я достигну этого при помощи упражнения. И тогда рассудок будет мне полезен — с его помощью мне все делается ясным в моей профессии актера, начиная с написанной пьесы и кончая ее постановкой на сцене. Каждая деталь полна значения и смысла, потому что рассудок знает, что находится у меня на службе. Но если мы начнем с соглашения с рассудком, если мы будем перед ним заискивать, ему подчиняться — мы пропали. Если вся власть дана рассудку, он превращается в свою противоположность — в глупость, злую и безжалостную. Если рассудок знает, что вся власть дана ему, он все ясное делает непонятным, и тогда мы погибли.

Итак, первое, что мы должны сделать,— это подвергнуть анатомии наше тело, наши эмоции, наш голос, и при этом не иметь никакого дела с рассудком. Тело становится душой, душа — телом, рассудку же предоставлена служебная роль. Голос требует особого внимания, но это не моя область, и я не буду останавливаться на этом. Укажу лишь на метод доктора Рудольфа Штейнера — он интересен и глубок [...]. При пользовании этим методом голос делается инструментом, при помощи которого можно выразить и передать тончайшие психологические оттенки. Мы можем при этом пользоваться им как на высоких, так и на низких регистрах, и на таком расстоянии, которое иной раз может казаться невозможным.

Говоря вообще, профессиональные актеры забывают часто одну вещь. Мы забываем, что все начатое должно быть закончено. Так бывает в жизни растения: семя брошено в почву — за этим следует длительный процесс роста, результатом является новое семя и т. д. То же относится к театру. В жизни человечества был момент, когда человеку пришлось испытать и выразить переживания, которые он назвал «театром». Всем известны глубокие корни театра в истории человечества. Тысячи лет тому назад театр имел преимущественно религиозный характер — в процессе вырождения он постепенно ставил перед собой все более и более низменные цели. Но если его рождение было очень высоким, то его будущее должно поставить его еще на большую высоту. Перед театром стоят огромные задачи. Многое забытое и утерянное необходимо вернуть, чтобы будущее театра стало похоже на его далекое прошлое. Вот почему нужно приложить все усилия, чтобы облагородить театр; он должен послужить человеческой культуре больше, чем что-либо другое. Никакие моральные проповеди не

могут быть поставлены на один уровень с театром, если иметь в виду такое его будущее. И мы должны найти в себе мужество сказать, что сейчас театр находится в состоянии вырождения. Чем был театр при своем рождении, чем он будет и чем он стал теперь? При своем рождении театр был средством для получения душевных импульсов, которые обогащали человеческий опыт. В будущем театр должен вернуть человеку весь опыт, который он мог накопить за всю историю, и обогатить жизнь новыми ценными идеями, эмоциями и волеизъявлениями. В процессе вырождения все мелко, сухо, эгоистично. Я — ничтожество, и это ничтожество показывает на сцене, как Я люблю, как Я ненавижу,— всюду Я, Я, Я. Это конденсированное и замкнутое в себе «я» есть признак вырождения театра. Вместо того чтобы что-нибудь давать и получать, человек наслаждается на сцене самим собой самым эгоистическим и эгоцентрическим образом.

Если мы пойдем вперед новым путем, вся наша жизнь может быть снова использована для накопления и сохранения в наших душах того, что нам надо. Взять для примера хотя бы войну. Конечно, мы не можем представить себе реально, что происходит на войне,— иначе мы сошли бы с ума. Только недостаток воображения позволяет нам жить, но до известной степени мы *должны* представлять себе в воображении войну. Мы видим сны. Утром мы просыпаемся и знаем, что видели сон, и больше о нем не думаем. Но иногда мы должны сделать усилие, чтобы наяву вспомнить сон: почему мы смеялись или плакали, были счастливы или несчастны? Так я должен себе представить и психологию Гитлера, хотя это неприятно. Напряжением воли я могу проникнуть в психологию этого человека — человека, в максимальной степени лишенного воображения: он не знает, что он делает. Но мы должны понять, кто он — иначе нам нечего делать на сцене. Совершенно так же мы должны понять и Франциска Ассизского, насколько это для нас возможно. Если мы это будем делать сознательно, по нашей доброй воле, мы останемся психически людьми здоровыми. Но если *мы сами* не осознаем необходимости проникнуть в их психику, *они* овладеют нашей психологией и мы сойдем с ума. Мы должны сами в себе воспроизвести этот психический процесс и тем мы обогатим нашу душу актера. И только в том случае, если мы поймем и Франциска Ассизского, и Гитлера, и поймем то расстояние, которое лежит между ними, только тогда и Франциск Ассизский и Гитлер пред-

станут в нас перед зрителями. Они будут показаны и мы сумеем их использовать.

Таковы средства, при помощи которых современный актер может вырваться из того процесса вырождения, в котором сейчас находится театр. Он должен сознательно вникать во все, должен всему дать возможность жить в нас и нас мучить. Если нам есть что сказать, нам необходимы страдания; если мы *только* счастливы, нам сказать нечего. И лишь в том случае, если в нас есть место и для Франциска Ассизского, и для Гитлера, только тогда мы будем в состоянии представить себе, чем театр может быть и чем он когда-нибудь будет. Мы должны понять многое. И прежде всего мы должны позаботиться о том, чтобы наш метод был тем ключом, который для нас самих открывает нашу природу. Мы должны открыть им все те запертые двери, за которыми находится и Гитлер — мы должны освоить и преодолеть его внутри себя,— и Франциск Ассизский, который должен нас вдохновлять. Мы должны овладеть всем темным, что в нас есть, и всем светлым, что мы можем получить,— то и другое мы должны смешать внутри нас самих. И только тогда мы испытаем радость от нашей профессии, потому что перед нами встанет видение будущего театра. В нашей актерской творческой натуре, в нашей актерской и артистической воле заложено больше, чем в нас просто как в людях. Как «частные лица» мы «знаем» многое, но для нашего искусства все это бесполезно — как артисты мы «знаем» мало, но это малое так велико, что наполняет всю нашу жизнь.

Не будет большой ошибкой, если мы сравним театральный спектакль с человеческим индивидом. Человеческие мысли и идеи отличны от человеческих чувств и эмоций, отличны также и от волеизъявлений. Мы различаем: 1 — идеи, 2 — чувства, 3 — волеизъявления. То же самое можно сказать и о театральном спектакле. Я имею в виду не написанную пьесу, которая является лишь партитурой, лишь символом и указанием на то, что мы сами должны добавить. Это еще не спектакль. Я говорю о спектакле на сцене, когда в нем уже есть и жизнь, и движение. Такой спектакль имеет идею — в нем имеется то, *что* должно быть показано. Это «что» на сцене — мир идей. Затем в спектакле есть область чувства, жизнь души — то, что мы называем атмосферой спектакля. Это вовсе не чувства того или другого актера — эти чувства принадлежат спектаклю, и только

ему. Атмосфера, о которой идет речь, не является достоянием отдельных актеров, она существует сама по себе.

Каждый спектакль должен иметь свою атмосферу — ее создают не артисты, а сам спектакль. Каждая сцена в спектакле должна иметь свою атмосферу — я говорю *должна*, потому что она не всегда имеется. Почему? Виноват рассудок, как мы уже говорили. Сухой, холодный рассудок не только враг наших личных чувств, он враждебен также и всей атмосфере спектакля. Он знает, что, как только мы отдадимся нашим чувствам, движениям нашей души, он должен будет перестроиться. Все его знания, все его понятия смываются, когда начинается жизнь души. Это верно по отношению ко всей современной культуре во всем мире, и не только теперь, но было верно и до войны. Быть может, впрочем, в настоящее время дело обстоит несколько иначе. Нельзя назвать иначе как болезнью ту особую черту, которая свойственна нашему времени. Мы замыкаем наглухо наши души и сердца, мы не только неспособны создать на сцене нужной атмосферы, но стыдимся обнаружить друг перед другом наши чувства. Мы инстинктивно знаем, что в голове каждого сидит дьявол, который будет смеяться над каждым нашим чувством, если мы это посмеем обнаружить. Раз это так, мы, конечно, не можем создать атмосферы на сцене и вынуждены поэтому лишь к показу имитации переживаний нашего личного «я», тогда как это «я», показанное на сцене, не представляет интереса. Существует нечто большее, чем «я», и создаваемая на сцене атмосфера является средством показать больше, чем связанное с маленьким индивидуальным «я». Атмосфера создает вокруг нас воздух и пространство. Она питает и вызывает наши глубочайшие чувства и эмоции, наши мечты и сны, она делает убедительными в нас для других и Франциска Ассизского и Гитлера. Без атмосферы мы на сцене только пленники.

Для создания атмосферы на сцене имеются определенные средства. «Душа» спектакля — вот что в наше время нужнее всего. Мы лишены внутренней свободы, потому что боимся движений нашей собственной души и душ других актеров, которые играют вместе с нами. Прежде всего мы должны научиться чувствовать атмосферу в нашей повседневной жизни, вокруг нас самих. Это доступно каждому. Вы входите в другую комнату, вы переходите с одной улицы на другую, идете из одного дома в другой — и всюду спрашиваете себя, какова атмосфера того места, в котором вы в каждый данный момент находитесь. И скоро вы убедитесь, что каждому месту соответствует своя атмосфера — яр-

ко выраженная, особая. Но понять и впитать в себя атмосферу каждого отдельного места — это лишь первый шаг к развитию способности создавать атмосферу на сцене.

За этим должен следовать второй. Читая пьесу, мы можем попытаться представить себе ту атмосферу, которая будет особо выразительна для этой сцены, для этого момента, для той или другой части пьесы. Взять хотя бы для примера «Отелло». Если вы уже достаточно опытны в такого рода упражнениях и хорошо воспринимаете атмосферу, то вы легко убедитесь в том, что атмосферу «Отелло» нельзя смешать с атмосферой какой-либо другой трагедии Шекспира. «Двенадцатая ночь» имеет свою особую атмосферу. Это применимо также и ко всем современным пьесам. Своя особая атмосфера присуща всему, и только наш сухой, холодный рассудок не хочет знать никакой атмосферы и убивает ее.

Третьим шагом в достижении нужной атмосферы является наше воображение. Мы должны создать в воображении ту атмосферу, которая нам нужна на сцене, вообразить ее вполне объективно, как окружающий нас воздух. Но только не в нас самих. Мы можем вообразить, что эта комната полна дыма, голубого или серого, или аромата. Это очень легко. Или даже мы можем вообразить, что в воздухе разлита печаль. Это тоже не трудно. Но было бы ошибкой пытаться *чувствовать* самому печаль. Нет, она разлита всюду вокруг нас, но сами вы свободны от нее. Если мы вообразим в воздухе печаль, мы сами можем вести себя в этой комнате как хотим. Мы можем передвигаться в ней, говорить, спокойно сидеть, но мы должны постараться быть в гармонии с этой воображаемой атмосферой. Это тоже легко. Трудность начинается, когда мы стараемся принудить самих себя переживать печаль, что неправильно. Теперь попробуйте вообразить, как вы должны вести себя в гармонии с этой воображаемой атмосферой печали. Если вы воспитали свое тело упражнениями, то вы сумеете это сделать. И когда вы станете делать необходимые движения, внутри вас начнется как бы новая жизнь, и вы скажете: «Мне грустно». Причин для этого не будет. В нашем деле не надо отыскивать причину. Как только она появляется, искусства больше нет. Актер должен уметь плакать без причин, если он актер. Тому, кто не может заплакать, когда нужно, лучше оставить театр. Если для того, чтобы заплакать, он должен вспомнить о смерти своего отца, он не актер. Если я могу рассердиться без всяких причин — я актер, но если я, чтобы рассердиться, должен вспомнить о Гимлере, которого

ненавижу, то я не актер. Все должно быть в моем распоряжении, потому что я должен быть готов ко всему.

Создав вокруг себя воображаемую атмосферу и находясь с ней в гармонии, мы почувствуем, что можем действовать в согласии с ней. Дальнейшим шагом должна быть наша способность отражать эту атмосферу, самим излучать ее. Мы должны ее усилить, если чем-нибудь вдохновлены, мы



Эскиз костюма
Мальволио
к «Двенадцатой ночи»
В. Шекспира

должны это отразить, как в зеркале. Атмосфера всегда может быть усилена, подчеркнута, поскольку это зависит от нас. И здесь опять имеется одно существенное условие. Мы можем эгоистически использовать созданную нашим воображением атмосферу, сохранять ее для себя, но в таком случае она немедленно умирает. Но если мы отражаем, отдаем ее, то чем больше мы отдаем, тем больше она увеличивается, усиливается. Актеры всюду и всегда до известной степени эгоистичны и боятся аудитории. Эта эгоистическая болезнь настолько сильна, что мы становимся не в состоянии что-либо отразить в себе,—все наши усилия

оказываются пустыми словами, гримасами, истертыми клише. Потому что мы боимся наших зрителей. И мы не даем возможности зрителям помочь нам в создании атмосферы. Но если атмосфера осуществлена, то зрителям ничего больше не надо. Они ее приняли и оценили, и если мы сами уже живем в этой атмосфере, нам не надо ни в чем больше убеждать зрителей — они наши сотрудники, это наш общий спектакль.

По моему убеждению, театр будет важнейшим культурным достижением современного человечества. Созданная нашим воображением атмосфера открывает наши сердца и души, открывает сердца и души зрителей. А если наша профессия актера способна открыть сердца наших ближних, то тем самым мы совершаем подлинное чудо. Потому что всего больше в нашей жизни не хватает чувства. Если мы хотим служить современности, мы не должны непременно ставить лишь современные пьесы, только что написанные, мы можем брать пьесы, которые были написаны сотни лет тому назад. Мы должны быть способны воссоздать людей другого времени. Мы не можем понять ни войны, ни нашего будущего, ни каков будет конец Гитлера, не можем понять ничего, если мы не умеем чувствовать. Но мы должны понять. Когда сердце рвется на части, когда оно открыто миру, тогда рассудок становится нашим слугой, тогда мы поймем и Гитлера, и то, что он сделал, и то, что неизбежно, и то, чего мы можем избежать. Все это может разрешить наше прекрасное, таинственное и великое искусство театра.

При помощи атмосферы мы можем говорить с нашими зрителями без слов. Много лет тому назад я произвел, играя «Гамлета», такой опыт. Каждый вечер я старался играть не так, как хотел я сам, а как этого хотела публика. Это было чрезвычайно интересно, потому что каждый вечер я получал от аудитории новые воздействия и внушения. Если то были обычные посетители с улицы, я имел одно; если среди них была группа учителей, передо мной вставали другие задачи, и на них я должен был дать другой ответ.

В современном театре мы придаем большое значение слову.

В произносимых нами со сцены словах мы передаем содержание и смысл пьесы, не заботясь о ее атмосфере. Но когда атмосфера создана,— предположим, атмосфера любви,—то мы забываем о словах, они наполняются новым, более значительным содержанием. Когда же слова любви произносятся в атмосфере ненависти, это может казаться очень интересным сочетанием противоречий. Но это может быть чем-то сверхчеловеческим или ниже, чем человеческим,

но никогда не будет тем настоящим, что необходимо. Таким образом, атмосфера является самым лучшим режиссером. Ни один режиссер не может дать нам тех указаний, которые даются ею. И если атмосфера есть и актеры приняли и умеют создать ее, то сегодня вы будете играть не так, как играли вчера, ибо атмосфера и есть жизнь, а жизнь никогда не повторяется.

Публикуется по ксерокопии вырезки из журнала (ЦГАЛИ, 2316.3.23). Датируется по помете на статье: «1942».

СОВЕТСКИМ ФИЛЬМОВЫМ РАБОТНИКАМ ПО ПОВОДУ «ИОАННА ГРОЗНОГО» С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА

31 мая 1945

Дорогие друзья!

На днях я был приглашен на просмотр фильма С. М. Эйзенштейна «Иоанн Грозный» (первая часть). Это третий или четвертый советский фильм, виденный мною за последний год. Позвольте мне как человеку одной с вами профессии высказать несколько мыслей по поводу вашей в высшей степени необычной работы. Если бы я был среди вас, я непременно вызвал бы вас на собеседование. Почему же не сделать этого письменно?

Одна из положительных сторон «Грозного», как и других ваших фильмов, это их *четкая, ясная форма* как в постановке режиссера, так и в игре актеров. Нет другого театра на свете (я видел театры Европы, Англии и Америки), который так ценил бы, любил и понимал форму, как русский. Эта положительная сторона ваших фильмов имеет, однако, и свою отрицательную сторону: форма у вас не всегда наполнена *содержанием*.

В своей книге «The Film Sense» * (в моем распоряжении имеется только английский перевод этой книги [1]) Эйзенштейн, говоря о монтаже, высказывает мысль «This (монтаж) is, all the more necessary since our films are faced with the task of presenting not only a narrative that is logically connected but one that contains a maximum of emotion and stimulating power» **.

* «Фильм чувства» *(англ.)*.

** «Он является, безусловно, самым необходимым, поскольку наши фильмы ставят своей задачей дать изложение фактов, не только увязанных логически, но и обладающих эмоциональной и побуждающей силой» *(англ.)*.

Вот этого «максимума эмоций», этого живого, «стимулирующего» *чувства* мне и не хватает в игре актера. Впечатление мое таково: актер слишком хорошо *знает* то, что он играет, знает — в ущерб своему чувству. Он *знает,* что тут он гневается, тут ревнует, тут боится, тут любит, но не *чувствует* этого. Он *думает,* что чувствует, и обманывает себя этой иллюзией. Чувство в театральном искусстве — ценнее мысли, а при четкой форме, как в «Грозном», оно получает первенствующее значение. Форма «Грозного» обязывает актера: он должен подняться до нее чувствами, не только одним пониманием, не только мыслью. (Я не говорю: актер не должен мыслить, нет, но он не должен засушивать размышлениями свою роль. Мысль актера — *фантазия,* а не рассудок.) Чувство актера не только наполняет форму, но и оправдывает ее. В замысле Эйзенштейна много огня и силы, далеко превышающих психологию обыденной жизни. Он задумал трагедию шекспировского размаха. Так она и доходит до нас *зрительно.* Форма дана режиссером, она очаровывает нас, но оставляет холодными. Возникает вопрос: неужели нет у русского актера этих шекспировско-эйзенштейновских чувств, огня и страстей? Конечно, есть. Снова скажу: ни у одного актера в мире нет таких сильных, горячих, волнительных и волнующих чувств, как у русского. Но их надо вскрыть, надо научиться вызывать их в себе по желанию, надо тренировать большие чувства, чтобы стать *трагическим* актером. Как это сделать? Во-первых, устранить препятствия, мешающие их проявлению, и, во-вторых, применить правильные методы к пробуждению нужных для трагедии чувств. Поговорим об этих двух вещах.

Что мешает вашим чувствам в «Грозном»? Прежде всего — речь. Вы говорите *мысль,* ударяя на главном слове, и растягиваете фразу, делая неоправданные паузы (задержки) между словами. Этой *манерой* говорить в большей или меньшей мере страдаете вы все. Всю фразу вы произносите холодно (я бы сказал: мертво), в надежде на ударное слово. Чувство не может пробиться сквозь эту несвойственную человеку манеру речи. Ударение на важном слове во фразе — необходимо, но вопрос в том, *как* и *чем* сделать это ударение. Вы по большей части делаете его *голосом,* напрягая при этом свою волю. Но ударение можно сделать и *чувством,* и это — самый ценный вид ударения. У вас же в игре оно встречается слишком редко. От постоянных голосоволевых ударений ваша речь очень скоро начинает производить монотонное впечатление. За нею становится трудно следить. Разделяя слова во фразе и голосово ударяя на главном

из них, вы не даете чувству «места», где оно, вспыхнув, могло бы наполнить нюансами вашу речь, сделать ее разнообразной и волнительной. Чувство в речи приковывает внимание зрителя и заставляет его с волнением ждать: что же дальше? Речь только волевая (так сказать, метрическая) ослабляет интерес зрителя. И, наконец, воля и голос, если они не окрашены чувством, неизбежно производят *механическое* впечатление, а это, я уверен, не может входить в ваши художественные замыслы. Только *целую* фразу (не разорванную искусственными задержками между словами) сможете вы наполнить чувствами и передать их зрителю. Фраза — живой организм. Ее нельзя анатомировать безнаказанно. И не только отдельная фраза, целый ряд фраз, связанных чувством, образует живой организм. Но если распадаются и теряют жизнь слова одной фразы, как может уцелеть живая связь многих фраз?

Может быть, впечатление мое ошибочно, но оно таково: делая паузы между отдельными словами, вы думаете, что эти паузы производят на зрителя впечатление чувства, которым в эту минуту *должен* жить ваш герой. Может быть, полусознательно вы ожидаете, что в этот молчаливый, напряженный момент (1/2 секунды) в вас самих вспыхнет чувство и вы передадите его зрителю в следующем слове. Может быть, наконец, вы (также не вполне сознавая это) надеетесь на то, что в само́м зрителе вспыхнет чувство в эти 1/2 секунды. Но происходит обратное: благодаря этим задержкам зритель остывает, и вам все снова и снова приходится завоевывать его внимание. Ваше напряжение, которое заполняет *для вас* эти 1/2 секунды, переживается зрителем как время пустое, ничем не заполненное. Напряжение это не есть чувство и никогда не перейдет в него. Напротив: как всякое напряжение, оно задерживает и парализует чувство. Энергия такого напряжения центростремительна, она направляется вовнутрь. Чувство же всегда направляется вовне, оно центробежно и поэтому несовместимо с напряженными мгновениями, прерывающими вашу речь. Возможно, что, затягивая вашу речь, вы хотите тем самым придать ей характер *значительности*. Если это так, то и здесь вы невольно впадаете в ошибку. Растянутая речь, не согретая *большим* чувством, производит впечатление неоправданного *пафоса*, который делает всех действующих лиц похожими друг на друга.

Не только актеру, но и режиссеру вредит такая речь: она лишает его одного из наиболее сильных средств выразительности — *паузы*. Зритель уже не воспринимает ее,

утомившись десятками, а потом и сотнями маленьких «пауз» в речи.

И, наконец, ваша тяжелая метрическая речь исключает возможность *смены темпов*. Игра ваша становится медленной и монотонной. Немало в «Грозном» стихийных моментов по темпу задумано режиссером, но эта стихия разбивается часто о медленный темп речи актеров. Без смены темпов тема начинает казаться растянутой, незначительной, отдельные моменты — повторениями, детали выступают на первый план и зритель теряет связь с главным. Без смены темпов и актер не может жить высокими чувствами, нужными для трагедии. Темп в наши дни — проблема острая и волнительная. Я встретил здесь недавно приехавшего из Москвы фильмового работника. Он сказал мне: «Русский актер хочет научиться американскому фильмовому темпу». Я ответил: «Американскому темпу русский актер учиться не должен». В американском фильме не темп, а *спешка*. Ею по большей части режиссер и актеры стремятся прикрыть пустоту и бессодержательность происходящего на экране. (Я исключаю, конечно, немногие фильмы большого значения.) Актеры здесь боятся замолчать даже на 1/4 секунды: может обнаружиться полное *ничто* — надо говорить, говорить, говорить, и как можно быстрее. Это не темп. Многому можно научиться от американского фильма, но только не темпу. Настоящий темп зависит от двух условий: первое — устранение ненужных длиннот (в речи, игре и постановке) и второе — живое, *подвижное* чувство актера. Темп, как вы знаете, бывает двоякого рода: внешний и внутренний. Первый выражается в быстрой (или медленной) смене внешних средств выразительности, которыми пользуются и режиссер и актер (движения, речь, мизансцены, монтаж, всякого рода сценические эффекты и пр.). Второй, внутренний, темп выражается в быстрой (или медленной) *смене душевных состояний* героя, изображаемого вами на сцене. Если темп первого рода (внешний) может быть достигнут режиссером чисто постановочными средствами, средствами монтажа и т. п., то второй (внутренний) темп зависит *исключительно* от актера. *Этому*, а не американскому темпу следует учиться русскому актеру: быстрой (но четкой) *смене* образов, желаний, чувств и эмоций всякого рода. (Замечу между прочим, что внутренний и внешний темпы могут и не совпадать при игре. Нередко это дает изумительные по неожиданности и силе эффекты. Но это уже дело режиссера.)

В наши дни время течет быстрее. Мы чувствуем, думаем и ходим быстрее, чем десять-пятнадцать лет назад. Наш

зритель тоже «скорее» смотрит и понимает происходящее на экране. Очень возможно, что люди эпохи Иоанна Грозного и думали, и говорили, и двигались тяжело и медленно. Может быть, это и было, так сказать, «стилем» их жизни. Но мы, в наши дни, уже не в состоянии вынести этой «исторической правды». В интересах художественности впечатления мы должны отказаться от нее. Можно изобразить тяжелых и медленных людей на экране, но это, пожалуй, лучше сделать средствами художественной изобразительности — намеками и характерными чертами, но не копированием воображаемой «исторической правды». С темпом нашей эпохи приходится считаться и актеру и главным образом режиссеру. Ошибочно поступает, по-моему, постановщик и тогда, когда затягивает темп сцен, смысл которых ясен и быстро усваивается зрителем. (Примерами таких сцен в «Грозном» могут быть: Грозный, умоляющий бояр присягнуть его сыну, или боярыня Старицкая с кубком и ядом и другие. Целый ряд сцен в этом роде мог бы быть ускорен в интересах темпа.) Можно, пожалуй, несколько затянуть сцену с очевидным, простым содержанием, но *только* в том случае, если актер в состоянии удержать внимание публики все новыми и новыми нюансами своей игры. Если же этого нет — сцена «кончена» для зрителя в тот момент, когда он понял ее содержание. Мне кажется даже, что при экономии времени (при правильном темпе) едва ли режиссеру «Грозного» понадобились бы две (или три?) части для его картины. Грандиозный замысел Эйзенштейна выиграл бы неизмеримо, если бы он захотел показать нам всю судьбу Грозного в одной, хотя бы и длинной, картине.

Теперь несколько слов о том, как может актер вызвать в себе большие чувства, нужные ему для трагедии. Я не знаю, каким методом пользуетесь вы теперь при работе над ролями, но, если бы вы захотели спросить меня, я бы мог посоветовать вам следующее.

Смотрите в вашем *воображении* на исполняемого вами героя так долго и так интенсивно, пока его чувства (которые вы тоже «видите» в вашем воображении) не пробудят в вас самих таких же чувств. Пока *его* чувства не станут *вашими*. Снова позволю себе сказать (рискуя ошибиться): вы «недосматриваете» *внутреннюю* жизнь изображаемого вами героя. Те чувства, которые вы показываете на экране,— слишком поверхностны, слишком общи, абстрактны и не индивидуальны. В творческой фантазии *таких* чувств нет. Там они глубже, сложнее, интереснее. Вы слишком рано начинаете

изображать то, что, может быть, только *промелькнуло* в вашем воображении. Дайте созреть вашему чувству под влиянием наблюдаемого вами образа. Смотрите на него (в него!) каждый день, по нескольку раз в день. Тогда вы не будете изображать *вообще испуг, вообще любовь, вообще злобу*. Образ, созданный вашей творческой фантазией, не позволит вам этого. Сделайте опыт: представьте себе, что вы Шекспир, Микеланджело или древнегреческий скульптор, и начните творить *заново* Лира в пустыне, «Моисея», «Лаокоона». Пусть эти творения станут образами *вашей* фантазии. Добейтесь того, чтобы вы действительно пережили ту стихийную силу чувств, которую переживали творцы этих великих созданий. И потом с такой же силой воображения работайте над вашими ролями, и вы скоро заметите: чем дольше и настойчивее вы всматриваетесь во внешний и особенно внутренний облик вашего героя, тем больше он растет и развивается под вашим настойчивым, вопрошающим взглядом. Он непременно покажет вам всякое чувство в более сложном, глубоком и интересном для вас и для зрителя аспекте. Вы вёдь знаете, что общие, плоские чувства бывают только на сцене. В жизни, даже в самой обыденной ситуации, вы никогда не бываете *просто* сердиты или *просто* веселы. Если вы бываете веселы в жизни, то веселость ваша есть только *доминирующая* нота в целом сложном аккорде переживаний. (Вспомните слова Станиславского: «Если ты играешь злого,— ищи, где он добрый»[2].) Ваше воображение при настойчивой работе заставит зазвучать в вашей актерской душе весь аккорд, какова бы ни была его доминирующая нота. Разве вы не замечали, например, в тех случаях, когда вам хотелось сыграть какую-нибудь роль и когда в течение долгого времени вам не представлялась возможность сыграть ее, вы, получив наконец эту возможность, вдруг обнаруживали с удивлением: роль ваша почти готова! Почему? Потому что вы смотрели и смотрели на нее в вашем воображении с восторгом и любовью и усвоили постепенно все ее чувства, все нюансы, силу и обертоны ее переживаний. Мне думается, что тем из вас, кто работает над «Грозным», будет легко добиться положительных результатов: вы знаете замысел режиссера, ваше «ви́дение» поэтому будет правильным, переживания окажутся соответствующими тому стилю, в котором режиссер видит и ставит своего «Грозного».

Другой способ для укрепления и проработки нужных вам переживаний, который я могу предложить вам, таков. Почти каждая сцена в «Грозном» по замыслу Эйзенштейна

полна атмосферой. Но она не всегда доходит до зрителя. Вам следовало бы поработать над усилением этих режиссерских атмосфер, чтобы затем использовать их для пробуждения в себе нужных вам чувств. Влияние атмосферы на индивидуальные чувства актера может быть очень велико, если он захочет отдаться ее воздействию. Приглядитесь к обыденной жизни, и вы убедитесь в силе атмосферы. Каждый пейзаж, каждая улица, дом, комната имеют свою атмосферу. Иначе войдете вы в библиотеку, в госпиталь, в собор и иначе в шумную гостиницу или музей, если вы, как в музыку, «вслушаетесь» в окружающую вас атмосферу. Тот же знакомый вам пейзаж «прозвучит» для вас иначе в атмосфере весеннего утра или в грозу и бурю. Много нового узнаете вы через это «звучание», обогащая свою творческую душу. Разве не приходилось вам замечать, как непроизвольно меняли вы ваши движения, речь, манеру держаться, когда вы попадали в сильную, захватившую вас атмосферу? Как ваши мысли принимали другое направление, как помимо вашей воли новые чувства и настроения охватывали вас? Вот вы входите в атмосферу уличной катастрофы, и вы встревожены прежде, чем успели узнать, что случилось. Вы еще далеко от места катастрофы, а в вашем воображении одна за другой уже вспыхивают картины возможного несчастья. Ваша воля напряглась, движения, походка, выражение лица -- все изменилось. Вы — другой человек. Оглянитесь кругом: рядом с вами бегут другие, незнакомые вам люди. Индивидуальные чувства каждого из вас различны, но все они *порождены* общей, охватившей всех вас атмосферой катастрофы. Так в жизни, так и на сцене. И здесь я позволю себе повторить: недостаточно знать, какую атмосферу хочет режиссер создать в данной сцене. Надо перед тем, как играть, *побыть* в ней вместе с партнерами некоторое время. Надо создать ее вокруг себя. Вам стоит только *представить* себе, что воздух вокруг вас наполнен той атмосферой, которой требует от вас режиссер, и она почти мгновенно появится сама собой. *Представить* себе атмосферу так же легко, как представить, например, аромат или свет, наполняющий пространство. Даже непродолжительная тренировка научит вас владеть атмосферой и пользоваться ею как *средством к пробуждению ваших чувств*. Если хотите, могу предложить вам простое упражнение, которое вы можете варьировать по желанию. Представьте себе сцену, известную вам из литературы или истории. Пусть это будет, например, взятие Бастилии. Вообразите себе момент, когда толпа врывается в одну из тюремных

камер и освобождает заключенного. Его обнимают, целуют, танцуют с ним и вокруг него, поют, кричат и наконец с угрозами бросаются к новой камере вместе с освобожденным товарищем. Всмотритесь в характеры и типы мужчин и женщин. Пусть эта созданная вашим воображением сцена предстанет перед вами с возможной яркостью. Затем скажите себе: толпа действует под влиянием атмосферы *крайнего возбуждения, опьянения силой и властью.* Все вместе и каждый в отдельности охвачены этой атмосферой. Вглядитесь в лица, движения, в группировки фигур, в темп происходящего, вслушайтесь в крики, в тембры голосов, всмотритесь в детали сцены, и вы увидите, как все происходящее будет носить на себе отпечаток атмосферы, как она будет диктовать толпе ее действия. Измените несколько атмосферу и просмотрите ваш «спектакль» еще раз. Пусть прежняя возбужденная атмосфера примет характер *злобной и мстительной,* и вы увидите, как она отразится в движениях, действиях, выражениях лиц и криках толпы. Снова измените ее. Пусть *гордость, достоинство, торжественность* момента охватят участников сцены, и вы снова увидите, как сами собой изменятся фигуры, позы, группировки, голоса и лица в толпе. То, что вы проделали таким образом в вашем воображении, вы, если у вас есть время и желание, можете проделать и в действительности. Постройте себе ряд групповых упражнений-этюдов на атмосферу. Спросите вашего режиссера, в какие атмосферы он рекомендует вам вжиться особенно тщательно, имея в виду дальнейшую работу над «Грозным». В темах не будет недостатка.

Работая таким образом, вы скоро убедитесь еще и в том, что атмосфера имеет силу *объединять* актера со зрителем. Благодаря ей зритель не только объективно воспринимает происходящее перед ним на сцене или на экране, но и сам стремится участвовать в представлении вместе с актерами. А в этом — больше половины успеха. И, наконец, зритель, охваченный атмосферой сцены, лучше понимает ее *содержание.* Ни текст, ни самая прекрасная игра актера не могут передать зрителю *всего,* что заключает в себе сцена, если она не пронизана атмосферой. Атмосфера — душа сцены. Без нее зритель смотрит как бы в «психологически пустое пространство».

Есть и еще способ пробуждать в актере большие чувства. Здесь вам придется идти от внешнего к внутреннему. Если вы будете делать большие, широкие, выразительные и хорошо сформированные жесты не только руками, но и всем телом, и если вы будете повторять по многу-многу раз один

и тот же жест — ваша душа отзовется на него таким же большим чувством, как и сам жест. (Я говорю, разумеется, не о жесте во время игры — это дело режиссера,— я говорю, так сказать, о «рабочем жесте» как о средстве пробуждать в душе актера большие чувства.) Если вы возьмете, например, жесты отрицания или утверждения, подавленности или угнетенности, приказа, подчинения, возмущения, протеста, открытия, принятия и т. п. и если вы со всей внутренней энергией (но без излишнего внешнего напряжения) будете проделывать эти сильные (но простые) жесты, вы увидите, как легко начнут вспыхивать в вас нужные вам чувства. И здесь режиссер может помочь вам (и себе), подобрав серию жестов, близких к тем чувствам, которые будут нужны ему в его дальнейшей работе. Насколько легче и правдивее после этого упражнения вы будете выполнять широкие мизансцены, сильные движения и красивые, выразительные композиции групп, которых так много в постановке Эйзенштейна. Все они будут оправданны. (Пока что ваши движения нередко производят впечатление *не ваших*. Они даны вам режиссером: *он* двигается и жестикулирует через вас.)

Я вспоминаю рассказ Антона Чехова, где изображен старичок, который *сначала* топнул ногой, *потом* рассердился. Увеличьте этот комический случай в сто раз, воспримите его серьезно, и вы получите тот самый принцип пробуждения в нашей душе чувств, о котором говорю я.

И, наконец, еще одно средство для пробуждения чувств я могу предложить вам. Оно также нуждается в работе вашего воображения. В каждой почти фразе есть слово, в котором выражается весь ее смысл (все равно, логический или психологический). За этим словом всегда скрывается *зрительный образ*. В нем, как в фокусе, сконцентрирована вся сила, весь смысл переживания, связанного с этой фразой (или с целым рядом их). Над этим образом актер может работать, развивая и совершенствуя его (точно так же, как он работает над образом всей своей роли), пока это создание его фантазии мало-помалу не станет для него источником нужных ему переживаний. Подумайте, как различно «видят» и переживают «боярина» Грозный и Старицкая. Как различны их эмоции, когда они слышат или произносят это слово! Если бы каждый из них мог изобразить на полотне своего «боярина», какие волнительные, ни в чем не сходные между собой образы предстали бы перед нами! Какие тайны души и Иоанна и Старицкой раскрылись бы для нас! Но актеру не нужны ни полотно, ни краски — он

сумеет передать нам в тончайших нюансах своего голоса, в жесте, взгляде, в невидимых излучениях чувств всю силу ненавистного или желанного образа «боярина», созданного его творческой фантазией. Его слово-образ станет источником волнения как для него самого, так и для зрителя. Такие слова надо выбрать (пусть их будет вначале немного) и систематически, день за днем начать прорабатывать их. (Может случиться, что большинство этих слов окажутся именно теми, на которых вы делаете механические голосовые ударения.)

Мне кажется, что еще в одном отношении можете вы повысить качество своей игры (а вместе с тем и всей постановки). В том, *как* вы изображаете различные эмоции и чувства, вы часто становитесь похожими друг на друга: вы сердитесь, негодуете, радуетесь и т. п., пользуясь *все* одними и теми же сценическими приемами («приспособлениями», по терминологии Станиславского). В жизни вы не найдете двух людей, которые радовались бы или любили одинаковым образом. На сцене же это случается часто. И в вашу игру прокралась эта ошибка. Происходит это отчасти оттого, что вы недооцениваете отличительных черт, присущих вашим героям. Для того чтобы игра каждого из вас получила *индивидуальный* характер, вы хорошо сделаете, если построите правильную композицию всех действующих лиц. Если вы спросите себя, что в данном действующем лице преобладает: воля, чувство или мысль, и затем — каков *специфический* характер этой преобладающей в нем черты, то вы сможете построить вашу игру так, что она будет отличаться от игры ваших партнеров. Актеры, играющие в одной пьесе, *ни в чем* не должны повторять друг друга. Забота режиссера в этом случае в интересах целого должна сводиться к тому, чтобы: 1) подчеркнуть специфические *особенности* каждого действующего лица, 2) оттенить их *различия* и 3) построить композицию характеров действующих лиц так, чтобы они *дополняли* (а не повторяли) друг друга. В «Короле Лире», например, вы найдете целую группу *злых* действующих лиц. Чтобы актеры не впали в соблазн играть *зло вообще* (то есть играть одинаково), они должны найти специфические черты каждого из злых героев. Посмотрим, как это может быть сделано.

Лишенный способности чувствовать, Эдмунд развертывает перед зрителем ряд психологических состояний, где острый ум, вступая в различные комбинации с волей, порождает ложь, хитрость, сарказм, презрение, а также мужество, твердость и бесстрашие. Все эти узоры сотканы из ума

в соединении с волей. Отсутствие сердца делает героя виртуозом аморальности. Вы видите в нем внутреннюю красоту, но красоту холодную, без обаяния. Он говорит и действует как человек, «свободный» от моральных сомнений. Гонерилья — противоположность и дополнение Эдмунда. Все ее существо соткано из *чувств*. Все ее чувства — страсти, и все страсти — чувственность. Регана композиционно поставлена между Эдмундом и Гонерильей. Она не обладает ни блестящим умом, ни пламенным чувством. Но она отражает как чужую мысль, так и чужое чувство, когда приходит в соприкосновение с ними. Она нужна в пьесе как олицетворение *слабости*, становящейся орудием более сильных. Но вред ее от этого не меньше, чем вред сильных. Корнуэл, наоборот, представляет непросветленную умом *волю* (силу). Он и Регана, с одной стороны, он и Эдмунд, с другой, дополняют друг друга. Влюбленный в себя Освальд вносит элемент юмора в тему зла. Его композиционное значение среди других героев еще и в том, что он показывает узость во всех трех областях душевной жизни: в мысли, чувстве и воле.

Другой пример. В «Двенадцатой ночи» все действующие лица могут рассматриваться как *влюбленные и любящие*. И здесь можно найти характерные особенности и контрасты каждого из них. От чисто дружеской, бескорыстной любви Антонио к Себастьяну до эгоистической и нечистой любви Мальволио к Оливии — даны все возможные оттенки любви, позволяющие построить композицию характеров этой комедии. Такой подход к ролям избавит вас от опасности походить друг на друга в изображении страстей трагедийного масштаба.

Теперь несколько слов о внешней стороне постановки. Необыкновенная красота и скульптурность декораций, костюмов и мизансцен поражает зрителя. Он долго любуется ими. Он захвачен оригинальной композицией почти каждого кадра. Он с восторгом следит за движениями ваших тел, за вашими жестами. Но вот приходит момент, когда зритель начинает чувствовать неудовлетворенность и душевный холод среди всего богатства и красоты. Отчего же происходит такая перемена в зрителе? Не оттого ли, что внешняя сторона постановки с множеством разнообразных и богатых деталей затмевает и подавляет актера? Не потому ли, что актер, двигаясь и жестикулируя среди этой пышности, сам становится как бы частью своего, хоть и прекрасного, но все же неживого окружения? Может быть, именно поэтому. У актеров не хватает *внутренней* силы победить

внешнее свое окружение. Трагедийный стиль, задуманный режиссером, слишком сильно акцентирован им во внешней стороне постановки. (Надо ли было показывать, например, низ богатого костюма ханского посла или игру теней на стене — прием, многократно использованный в фильме и на сцене и отвлекающий внимание публики?) Стиль начинает переходить в *стилизацию* (то есть становится внешне условным). Эта опасность может быть устранена двумя путями: или внешняя сторона должна быть показана скромнее, чтобы дать место актеру с его переживаниями, или актеры должны найти в себе достаточно силы подняться на уровень внешней, подавляющей их стороны постановки. Идеальным решением было бы, конечно, второе.

Я потому позволил себе входить в такие профессиональные подробности, что ваша постановка и игра, сопровождаемые изумительной музыкой Прокофьева, произвели на меня большое впечатление и взволновали меня. Вы, русские актеры и режиссеры, первыми повели фильм по пути к большому, достойному нашего времени искусству. Нет сомнения, ваша работа своей новизной и смелостью испугает страны, лежащие на Запад от вас. Много упреков (справедливых и несправедливых) услышите вы. Но это не страшно: вы умеете быть бойцами во всем. Страшно только одно: ОШИБКИ В САМОМ ПРОЦЕССЕ ВАШЕГО ТВОРЧЕСТВА. Мне, человеку вашей профессии и вместе с тем объективному зрителю, легче увидеть их издали, чем вам самим. Мое желание, вернее, надежда, быть вам полезным было моим единственным побуждением, когда я писал эти строки. За ваши смелые эксперименты, искания и честность в работе вы заслуживаете глубокую благодарность. Вы находитесь в привилегированном положении: вы не знакомы с *коммерческим* фильмом, где «bisness» — все, где слово «art» * заменено словом «job» **. Но вы достойны вашего положения, ибо вы пользуетесь им как пионеры: для прогресса других. От *вас* прозвучало новое слово, *вы*, и никто другой, дадите Западу урок правды в искусстве и изгоните из его сферы и «bisness» и «job».

Искренне благодарный вам, почитатель

Михаил Чехов

Печатается по ксерокопии с авторской машинописи (ЦГАЛИ, 2316.2.67, л. 1—15). Впервые опубликовано с большими раз-

* Искусство *(англ.)*.
** Служба, работа *(англ.)*.

ночтениями в журнале «Искусство кино» (1968, № 1). Здесь же опубликовано ответное письмо С. М. Эйзенштейна. Чеховское письмо было получено киносекцией ВОКС 25 января 1946 г. и появилось в «Бюллетене киносекции ВОКС» (1946, № 1, гектограф).

1 «The Film Sence» — под таким названием в 1942 г. вышел в США сборник статей Эйзенштейна.

2 «Когда играешь злого,— ищи, где он добрый» — название главы в книге Станиславского «Моя жизнь в искусстве».

О ТЕХНИКЕ АКТЕРА

Техника в искусстве способна иной раз как-то притушить искру вдохновения у посредственного художника, но она же раздувает эту искру в великое и неугасимое пламя у подлинного мастера.

Иосиф Яссер

Предисловие

Предлагаемая книга есть «подгляд» творческого процесса. «Подгляд» начался много лет назад, еще в России, а затем продолжался в Латвии, Литве, Польше, Чехословакии, Австрии, Германии, Франции, Англии и Америке. Актеры и режиссеры всех типов, школ, направлений и калибров прошли перед моими глазами. Приведение в порядок, систематизация и упрощение накопившегося материала заняло целый ряд лет. В 1936 году miss Beatrice Straigt открыла в Англии (Devonshire, Dartington Hall) театральную школу, из которой, по ее замыслу, должен был образоваться театр. Там я, как руководитель школы, получил возможность произвести ряд ценных экспериментов. Перед войной школа была переведена в Америку. Там она превратилась в профессиональный театр («Chekhov Players»). Дав несколько спектаклей на Broadway, театр стал разъезжать по Штатам в качестве пионера принципов театрального искусства. Однако деятельность молодого театра прекратилась почти в самом начале — война отозвала на фронт многих молодых актеров труппы. Эксперименты еще продолжались некоторое время с актерами Broadway'a, но и из их среды большинство скоро тоже должны были уйти на фронт.

Первоначальная версия этой книги была написана на английском языке. Незаменимое содействие оказали мне в этот период работы miss Dierdre Hurst, квалифицированная преподавательница предлагаемого в этой книге метода, mr. Hurd Hartfield и prof. Paul Marshall Allen. Этим лицам я приношу здесь свою глубокую благодарность. Очень признателен Сергею Львовичу Бертенсону за его помощь по редактированию этой книги.

Особенно радостным долгом своим я считаю выразить благодарность Г. С. Жданову, работавшему со мной на протяжении многих лет. Его постановки, педагогическая деятельность и эксперименты, основанные на принципах, излагаемых в этой книге, оказали мне большую услугу. Идеи, вопросы и советы Г. С. Жданова были ценным вкладом в мой труд.

Г. С. Жданову, за его бескорыстную помощь, я и посвящаю эту книгу.

Hoollywood. 1945 г.
День окончания войны

ВООБРАЖЕНИЕ И ВНИМАНИЕ

Первый способ репетирования

Не то, что *есть*, побуждает к творчеству, но то, что *может* быть; не действительное, но возможное.

Рудольф Штейнер

Все моложе и моложе чувствует себя тот, кто вступает в мир воображения. Теперь он знает: это рассудок старил его душевно и делал таким негибким.

Р. Мейер

Образы фантазии живут самостоятельной жизнью.

Вечер. После долгого дня, после множества впечатлений, переживаний, дел и слов вы даете отдых своим утомленным нервам. Вы садитесь, закрыв глаза или погасив в комнате свет. Что возникает из тьмы перед вашим внутренним взором? Лица людей, встреченных вами сегодня, их голоса, их разговоры, поступки, движения, их характерные или смешные черты. Вы снова пробегаете улицы, минуете знакомые дома, читаете вывески... Вы пассивно следите за пестрыми образами воспоминаний проведенного дня.

Но вот незаметно для вас самих вы выходите за пределы минувшего дня и в вашем воображении встают картины близкого или далекого прошлого. Ваши забытые, полузабытые желания, мечты, цели, удачи и неудачи встают перед вами. Правда, они не так точны, как образы воспоминаний сегодняшнего дня, они уже «подменены» кем-то, кто фантазировал над ними в то время, как вы «забыли» о них, но все же вы узнаете их. И вот среди всех видений прошлого и настоящего вы замечаете: то тут, то там проскальзывает образ совсем незнакомый вам. Он исчезает и снова появляется, приводя с собой других незнакомцев. Они вступают во взаимоотношения друг с другом, разыгрывают перед вами сцены, вы следите за новыми для вас событиями, вас захватывают странные, неожиданные настроения. Незнакомые образы вовлекают вас в события их жизни, и вы уже активно начинаете принимать участие в их борьбе, дружбе, любви, счастье и несчастье. Воспоминания отошли на задний план — новые образы сильнее воспоминаний. Они заставляют вас плакать или смеяться, негодовать или радоваться с большей силой, чем простые воспоминания. Вы с волнени-

ем следите за этими откуда-то пришедшими, самостоятельной жизнью живущими образами, и целая гамма чувств пробуждается в вашей душе. Вы сами становитесь одним из них, ваше утомление прошло, сон отлетел, вы в приподнятом творческом состоянии.

Актер и режиссер, как и всякий художник, знают такие минуты. «Меня всегда окружают образы»,— говорил Макс Рейнгардт. «Все утро,— писал Диккенс,— я сижу в своем кабинете, ожидая Оливера Твиста, но он все еще не приходит». Гёте сказал: «Вдохновляющие нас образы сами являются перед нами, говоря: «Мы здесь»!» Рафаэль видел образ, прошедший перед ним в его комнате,— это была Сикстинская мадонна. Микеланджело воскликнул в отчаянии: «Образы преследуют меня и понуждают взять их формы из скал!»

Если бы современный актер захотел выразить старым мастерам свои сомнения по поводу их веры в самостоятельное существование творческих образов, они ответили бы ему: «Ты заблуждаешься, предполагая, что можешь творить исключительно из самого себя. Твой матерьялистический век привел тебя даже к мысли, что твое творчество есть продукт мозговой деятельности. Ее ты называешь вдохновением! Куда ведет оно тебя? Наше вдохновение вело нас за пределы чувственного мира. Оно выводило нас из узких рамок личного. Ты сосредоточен на самом себе, ты копируешь свои собственные эмоции и с фотографической точностью изображаешь факты окружающей тебя жизни. Мы, следуя за нашими образами, проникли в сферы, для нас новые, нам дотоле неизвестные. Творя, мы познавали!»

Власть над образами.

Но если в вас достаточно смелости, чтобы признать самостоятельное существование образов, вы все же не должны довольствоваться их случайной, хаотической игрой, как бы много радости она ни доставляла вам. Имея определенную художественную задачу, вы должны научиться властвовать над ними, организовывать и направлять их соответственно вашей цели. (Упражнения на внимание помогут вам в этом.) Тогда, подчиненные вашей воле, образы будут являться перед вами не только в вечерней тишине, но и днем, когда сияет солнце, и на шумной улице, и в толпе, и среди дневных забот.

Активно ждать.

Но вы не должны думать, что образы будут являться перед вами законченными и завершенными. Они потребуют

немало времени на то, чтобы, меняясь и совершенствуясь, достичь нужной вам степени выразительности. Вы должны научиться терпеливо ждать. Леонардо да Винчи годы ждал, пока он смог закончить голову Христа в «Тайной вечере». Но ждать — не значит ли это пребывать в пассивном созерцании образов? Нет. Несмотря на способность образов жить своей самостоятельной жизнью, ваша активность является условием их развития.

Что же делаете вы в период ожидания? Вы *задаете вопросы* являющимся перед вами образам, как вы можете задавать их вашим друзьям. Весь первый период работы над ролью, если вы систематически проводите его, проходит в вопросах и ответах. Вы спрашиваете, и в этом ваша активность в период ожидания. Меняясь и совершенствуясь под влиянием ваших вопросов, образы дают вам ответы, видимые вашему внутреннему взору.

Но есть два способа задавать вопросы. В одном случае вы обращаетесь к своему рассудку. Вы анализируете чувства образа и стараетесь *узнать* о них как можно больше. Но чем больше вы *знаете* о переживаниях вашего героя, тем меньше чувствуете вы сами.

Другой способ противоположен первому. Его основа — ваше воображение. Задавая вопросы, вы хотите *увидеть* то, о чем спрашиваете. Вы *смотрите* и ждете. Под вашим вопрошающим взглядом образ меняется и является перед вами как *видимый* ответ. В этом случае он продукт вашей творческой интуиции. И нет вопроса, на который вы не могли бы получить ответа. Все, что может волновать вас, в особенности в первой стадии вашей работы: стиль автора и данной пьесы, ее композиция, основная идея, характерные черты действующих лиц, место и значение среди них вашей роли, ее особенности в основном и в деталях,— все это вы можете превратить в вопросы. Но, разумеется, не на всякий вопрос вы получите немедленный ответ. Образы часто требуют много времени, для того чтобы совершить необходимое им превращение. Если вы спросите, например, вашего героя, *как* входит он в первый раз на сцену в обстоятельствах, данных автором, вы, по всей вероятности, получите почти мгновенный ответ — образ «сыграет» перед вами свой выход. Но вы можете также спросить, каково отношение лица, которое вы должны изображать на сцене, к другому лицу в пьесе, и ответ может прийти уже не с такой быстротой. Могут понадобиться часы, а может быть, и дни. Вы увидите ряд сцен, моментов, мгновений, где все с большей и с большей ясностью ваш герой своим поведением, своей «игрой»,

за которой вы следите вашим внутренним взором, шаг за шагом сделает ясным для вас свое отношение к другому лицу. На это вы должны дать ему время. Еще больше времени, несомненно, понадобится для того, чтобы вы могли, например, «увидеть» ответ на вопрос: какова основная идея пьесы? В этом случае *все* образы (и в особенности главные) должны проделать сложное превращение и все они должны многократно «сыграть» перед вами одну сцену за другой, но ваш настойчивый вопрошающий взгляд заставит их постепенно прийти к двум, трем сценам (а может быть, и всего к одной), когда перед вами вспыхнет основная идея пьесы в образах этих двух, трех сцен в поведении героев, в нескольких фразах, которые они произносят в этих сценах. Так, день за днем, путем вопросов и ответов будет осуществляться ваша художественная цель и созревать задуманное вами произведение.

«Видеть» внутреннюю жизнь образа.

По мере того как вы будете прорабатывать и укреплять ваше воображение, в вас возникает чувство, которое можно выразить словами: то, что я вижу моим внутренним взором, те художественные образы, которые я наблюдаю, имеют, подобно окружающим меня людям, внутреннюю жизнь и внешние ее проявления. С одной только разницей: в обыденной жизни за внешним проявлением я могу не увидеть, не угадать внутренней жизни стоящего передо мной человека. Но художественный образ, предстоящий моему внутреннему взору, открыт для меня до конца со всеми его эмоциями, чувствами и страстями, со всеми замыслами, целями и самыми затаенными желаниями. Через внешнюю оболочку образа я «вижу» его внутреннюю жизнь.

Микеланджело, создавая своего Моисея, «видел» не только мускулы, волны волос на бороде и складки одежды — он видел *внутреннюю мощь* Моисея, создавшую эти мускулы, вены, складки и композицию ритмически падающих волос. Леонардо да Винчи терзали образы его фантазии своей пламенной внутренней жизнью. Он говорил: где наибольшая сила чувств, там и наибольшее мученичество.

Внимание.

По мере того как путем систематических упражнений вы развиваете свое воображение, оно становится все более гибким и подвижным. Образы вспыхивают и сменяют друг друга со все возрастающей быстротой. Это может привести к тому, что вы будете терять их раньше, чем они успеют воспламенить ваше творческое чувство. Вы

должны обладать достаточной силой, чтобы быть в состоянии остановить их движение и держать их перед вашим внутренним взором так долго, как вы этого захотите. Сила эта есть способность сосредоточивать свое внимание. Все мы обладаем ею от природы, и без нее мы не могли бы выполнить ни одного даже самого незначительного повседневного действия (за исключением действий привычных). Но сила концентрации, которой мы пользуемся в обыденной жизни, недостаточна для актера с развитым воображением. От этой силы в значительной мере зависит и продуктивность изображения. Вы должны развить ее в себе. Успех этого развития будет зависеть столько же от упражнений, сколько и от правильного понимания природы и сущности внимания.

Внимание есть *процесс*.

Что переживает душа в момент сосредоточения? Если вам случалось наблюдать себя в такие периоды вашей жизни, когда вы в течение дней и недель с нетерпением ждали наступления важного для вас события или встречи с человеком желанным и любимым, вы могли заметить, что наряду с вашей обыденной жизнью вы вели еще и другую — внутренне деятельную и напряженную. Что бы вы ни делали, куда бы ни шли, о чем бы ни говорили — вы непрестанно представляли себе ожидаемое вами событие. Даже и тогда, когда сознание ваше отвлекалось заботами повседневной жизни, вы в глубине души не прерывали связи с ним. Внутренне вы были в непрестанно деятельном состоянии. Эта *деятельность* и есть внимание. Рассмотрим ее подробнее.

В процессе внимания вы внутренне совершаете одновременно четыре действия. Во-первых, вы *держите* незримо объект вашего внимания. Во-вторых, вы *притягиваете его к себе*. В-третьих, *сами устремляетесь к нему*. В-четвертых, вы *проникаете в него*.

Все четыре действия, составляющие *процесс* внимания, совершаются одновременно и представляют собой большую душевную силу. Процесс этот не требует физического усилия и протекает целиком в области души. Даже в том случае, когда объектом вашего внимания является видимый предмет и вы принуждены физически пользоваться вашим зрением, все же процесс сосредоточения внимания лежит за пределом физического восприятия зрением, слухом или осязанием. Часто упражнения на внимание ошибочно строятся на напряжении физических органов чувств (зрения, слуха, осязания и т. д.), вместо того чтобы рассматривать физическое восприятие как ступень, лишь предшествующую про-

цессу внимания. В действительности органы внешних чувств *освобождаются* в тот момент, как начался процесс внимания. Ожидая предстоящего события, то есть будучи сосредоточены на нем, вы можете, как я уже сказал выше, днями и неделями вести вашу повседневную жизнь, свободно пользуясь вашими органами чувств: внимание протекает *за* их пределами. И даже (вы заметите это при дальнейших упражнениях) чем меньше напряжены органы ваших чувств, тем скорее вы достигаете сосредоточения внимания и тем значительнее его сила.

Едва ли следует говорить о том, что объектом внимания может быть *все*, что доступно сфере вашего сознания: как образ фантазии, так и конкретный физический предмет, как событие прошлого, так и будущего.

Внимание.

УПРАЖНЕНИЕ 1. Выберите простой предмет. Рассмотрите его. Чтобы избежать «гляденья» на предмет — опишите для себя его внешний вид.

Проделайте внутренне (психологически) все четыре действия, составляющие процесс внимания: *держите* предмет, *притягивайте* его к себе, *устремляйтесь* к нему, *проникайте* в него, как бы стараясь слиться с ним. Каждое из этих действий проделайте сначала отдельно, потом вместе, соединяя по два, по три и т. д.

Продолжайте упражнение, следя за тем, чтобы ни органы ваших чувств, ни мускулы тела не напрягались излишне.

Меняйте объекты вашего внимания в такой последовательности:

1. Простой, видимый предмет.
2. Звук.
3. Человеческая речь.
4. Простой предмет, вызванный в воспоминании.
5. Звук, вызванный в воспоминании.
6. Человеческая речь (слово или одна фраза), вызванная в воспоминании.
7. Образ человека, которого вы хорошо знаете, вызванный в воспоминании.
8. Образ, взятый из пьесы или литературы.
9. Образ фантастического существа, пейзажа, архитектурной формы и т. п., созданный вами самими.

Упражняйтесь до тех пор, пока внимание с его четырьмя действиями не станет для вас легко выполнимым *единым* душевным актом.

Сосредоточив внимание на объекте, начните одновременно выполнять простые действия, не имеющие к объекту

внимания прямого отношения: держа, например, в сфере внимания образ человека, в данный момент отсутствующего, начните убирать комнату, приводить в порядок книги, поливать цветы или делать любое легко выполнимое действие. Постарайтесь уяснить себе при этом, что *процесс* внимания *протекает в душевной сфере и не может быть нарушен внешними действиями, одновременно с ним совершаемыми.*

Следите, чтобы внимание по возможности не прерывалось.

Не доводите себя до утомления, в особенности вначале. Регулярность в упражнениях (два-три раза в день) важнее, чем их длительность. Время от времени возвращайтесь к первоначальным, более простым упражнениям.

Последствия развития внимания.

Овладев техникой внимания, вы заметите, что *все* ваше существо оживет, станет активным, гармоничным и сильным. Эти качества проявятся и на сцене во время игры. Бесформенность и расплывчатость исчезнут, и ваша игра получит большую убедительность.

Одновременно с упражнениями на внимание делайте и упражнения на воображение.

Воображение и внимание.

УПРАЖНЕНИЕ 2. Начните упражнение с простых воспоминаний (предметы, люди, события). Старайтесь восстановить возможно больше деталей. Рассматривайте вызванный в памяти объект, по возможности не отвлекая вашего внимания.

Выберите небольшую законченную сцену из хорошо знакомой вам пьесы. Проиграйте ее несколько раз в вашем воображении. Поставьте перед действующими лицами ряд задач (вопросов) общего характера, например: ярче выявить ту или иную черту характера; полнее отразить атмосферу сцены; усилить или ослабить то или другое чувство; сыграть сдержанно, сыграть темпераментно; ускорить или замедлить темп сцены и т. п. Проследите изменения, которые произойдут в игре актеров под влиянием ваших вопросов.

Возвратитесь к той же сцене на следующий день. Снова просмотрите ее. Изменения в связи с вашими вопросами могут оказаться значительнее, чем накануне. *Оцените самостоятельную обработку образами ваших вопросов.* Поставьте новые вопросы или повторите прежние и ждите результата на следующий день.

При многократном просмотре сцены не пренебрегайте теми «советами», которые образы будут давать вам по их собственной инициативе. Меняясь и влияя друг на друга, они могут вдохновить вас на новые идеи, вызвать новые

чувства и навести на непредвиденные вами средства выразительности. Принимайте или отвергайте их, но не держитесь деспотически за ваши первоначальные желания.

Перейдите к работе над игрой актеров в деталях. Спрашивайте их о мельчайших нюансах: о взгляде, движении руки, паузе, вздохе, о мимолетном чувстве, желании, страсти, мысли и т. п. Задав вопрос, следите за реакцией на него.

Если под влиянием ответов вы почувствуете, что в вас вспыхнуло творческое состояние, что вы сами хотите сыграть тот или иной момент,— прекращайте упражнения и отдавайтесь творческому импульсу. Конечная цель всякого упражнения (как и всего предлагаемого метода) есть пробуждение творческого состояния, умение вызвать его произвольно.

Переходите к упражнениям, развивающим *гибкость* вашего воображения. Возьмите образ, рассмотрите его в деталях и затем заставьте его превратиться в другой: молодой человек постепенно превращается в старого и наоборот; молодой побег развивается в большое ветвистое дерево; зимний пейзаж превращается в весенний, летний, осенний и снова зимний и т. п. То же с фантастическими превращениями: заколдованный замок постепенно превращается в бедную избу и наоборот; старуха нищенка превращается в красавицу ведьму; волк — в царевича; лягушка — в принцессу и т. п. Продолжайте это упражнение с образами, находящимися в движении: рыцарский турнир; пламя лесного пожара; возбужденная толпа; бал; фабрика; железнодорожная станция и т. п.

Следующая стадия упражнения: через внешние проявления образа увидеть его внутреннюю, интимную жизнь. Например: король Лир в пустыне; король Клавдий в сцене молитвы; Орлеанская Дева в момент откровения; муки совести Бориса Годунова; восторги и отчаяния Дон Кихота и т. п. Наблюдайте образы, пока они не пробудят ваших творческих чувств. Не торопите результатов.

Теперь вам следует научиться *отказываться* от первых созданных вами образов, добиваясь все более совершенных. Держась боязливо за уже созданный вами, хотя бы и хороший, образ, вы не найдете лучшего. Лучший образ всегда готов вспыхнуть в воображении, если вы имеете смелость отказаться от предыдущего. Проработайте в деталях образ из пьесы, литературы или истории. Изучите его. Откажитесь от него и начните всю работу сначала. Если вы заметите, что лучшие черты первого образа продолжают жить в вашем воображении, вливаясь во второй образ, примите их. Проработав второй образ, откажитесь и от него, сохранив его лучшие черты. Делайте это упражнение все с тем

же образом, пока это доставляет вам художественное удовлетворение.

Начните сами создавать и прорабатывать в деталях образы людей и фантастических существ.

Репетировать в воображении.

Хорошо развитое, подчиненное вашей воле воображение может стать для вас одним из самых продуктивных способов репетирования. Еще до того как началась ваша регулярная работа на сцене с партнерами, вы можете систематически проигрывать вашу роль исключительно в воображении. Положительная сторона таких репетиций заключается в том, что без фактического участия вашего тела и голоса, без внешних затруднений, связанных с партнерами и мизансценами, вы можете целиком отдаться игре, как вам подсказывает ваша творческая интуиция. Но и позднее, уже во время работы с режиссером и партнерами, вы можете в часы, свободные от общих репетиций, продолжать вашу игру в воображении. Теперь вы вносите в нее советы и указания режиссера, мизансцены и игру ваших партнеров. И хотя то, чего вы можете достигнуть, играя таким образом, может оказаться неизмеримо богаче и тоньше всего, чего вы можете достигнуть, репетируя на сцене, однако многое из того, что вам удалось создать в воображении, перейдет постепенно и в вашу фактическую игру на сцене. Благодаря тому что ваше тело, оставаясь пассивным и свободным в то время, как вы репетируете в воображении, получает тонкие импульсы, исходящие из ваших переживаний, оно прорабатывается не меньше, чем во время репетиций на сцене. Оно готовится стать телом вашего образа, усваивает его характер и манеру движений. Пробужденные вашим воображением творческие чувства, проникая в тело, как бы ваяют его изнутри.

АТМОСФЕРА

Второй способ репетирования

> Дух в произведении искусства — это его идея. Душа — атмосфера. Все же, что видимо и слышимо, — его тело.

Атмосфера.

Я едва ли ошибусь, если скажу, что среди актеров существует два различных представления *о сцене*, на которой они проводят бóльшую часть своей жизни. Для одних — это

пустое пространство. Время от времени оно заполняется актерами, рабочими, декорацией и бутафорией. Для них все, что появляется на сцене, видимо и слышимо. Другие знают, что это не так. Они иначе переживают сцену. Для них это маленькое пространство — целый мир, насыщенный *атмосферой*, такой сильной и притягательной, что они нелегко могут расстаться с ней и часто проводят в театре больше времени, чем это нужно, до и после спектакля. А старые актеры даже не раз проводили ночи в пустых темных уборных, за кулисами или на сцене, освещенной дежурной лампочкой, как трагик в чеховском «Калхасе». Все, что было пережито ими за многие годы, приковывает их к этой сцене, всегда наполненной невидимым чарующим содержанием. Им нужна эта атмосфера театра. Она дает им вдохновение и силу на будущее. В ней они чувствуют себя артистами, даже когда зрительный зал пуст и тишина царит на ночной сцене.

И не только театр, но и концертный зал, и цирк, и балаган, и ярмарка исполнены волшебной атмосферой. Она одинаково волнует и актера и зрителя. Разве не ходит публика, в особенности молодая, в театр часто только для того, чтобы побыть в этой атмосфере нереальности?

Атмосфера связывает актера со зрителем.

Тот актер, который сохранил (или вновь приобрел) чувство атмосферы, хорошо знает, какая неразрывная связь устанавливается между ним и зрителем, если они охвачены одной и той же атмосферой. В ней зритель сам начинает *играть* вместе с актером. Он посылает ему через рампу волны сочувствия, доверия и любви. Зритель не мог бы сделать этого без атмосферы, идущей со сцены. Без нее он оставался бы в сфере рассудка, всегда холодного, всегда отчуждающего, как бы тонка ни была его оценка техники и мастерства игры актера. Вспомните, как часто актеру приходится прибегать к разного рода трюкам в надежде привлечь внимание публики. Спектакль возникает из *взаимодействия* актера и зрителя. Если режиссер, актер, автор, художник (и часто музыкант) создали для зрителя атмосферу спектакля — он не может не участвовать в нем.

Атмосфера в повседневной жизни.

Актер, умеющий ценить атмосферу, ищет ее и в повседневной жизни. Каждый пейзаж, каждая улица, дом, комната имеют для него свою особую атмосферу. Иначе входит

он в библиотеку, в госпиталь, в собор и иначе — в шумный ресторан, в гостиницу или музей. Он, как чувствительный аппарат, воспринимает окружающую его атмосферу и слушает ее, как музыку. Она меняет для него ту же мелодию, делая ее то мрачной и темной, то полной надежд и радости. Тот же знакомый ему пейзаж «звучит» для него иначе в атмосфере тихого весеннего утра или в грозу и бурю. Много нового узнает он через это звучание, обогащая свою душу и пробуждая в ней творческие силы. Жизнь полна атмосфер, но только в театре режиссеры и актеры слишком часто склонны пренебрегать ею.

Атмосфера и игра.

Замечали ли вы, как непроизвольно меняете вы ваши движения, речь, манеру держаться, ваши мысли, чувства, настроения, попадая в сильную, захватившую вас атмосферу? И если вы не сопротивляетесь ей, влияние ее на вас возрастает. Так в жизни, так и на сцене. Каждый спектакль отдаваясь атмосфере, вы можете наслаждаться новыми деталями в вашей игре. Вам не нужно боязливо держаться за приемы прошлых спектаклей или прибегать к клише. Пространство, воздух вокруг вас, исполненные атмосферой, поддерживают в вас живую творческую активность. Вы легко убедитесь в этом, проделав в вашем воображении простой опыт. Представьте себе сцену, известную вам из литературы или истории. Пусть это будет, например, сцена взятия Бастилии. Вообразите себе момент, когда толпа врывается в одну из тюремных камер и освобождает заключенного. Всмотритесь в характеры и типы мужчин и женщин. Пусть эта созданная вашим воображением сцена предстанет перед вами с возможной яркостью. Затем скажем себе: толпа действует под влиянием атмосферы *крайнего возбуждения, опьянения силой и властью*. Все вместе и каждый в отдельности охвачен этой атмосферой. Вглядитесь в лица, движения, в группировки фигур, в темп происходящего, вслушайтесь в крики, в тембры голосов, всмотритесь в детали сцены, и вы увидите, как все происходящее будет носить на себе отпечаток атмосферы, как она будет диктовать толпе ее действия. Измените несколько атмосферу и просмотрите ваш «спектакль» еще раз. Пусть прежняя возбужденная атмосфера примет характер *злобной и мстительной*, и вы увидите, как она отразится в движении, действиях, взглядах и криках толпы. Снова измените ее. Пусть *гордость, достоинство, торжественность* момента охватят участников сцены, и вы снова увидите, как сами собой изменятся фигуры, позы, группировки, голоса и выражения лиц в толпе.

То, что вы проделали в вашем воображении, вы как актер можете делать и на сцене, пользуясь атмосферой как источником вдохновения.

Две атмосферы.

Две различные атмосферы не могут существовать одновременно. Одна (сильнейшая) побеждает или видоизменяет другую. Представьте себе старинный заброшенный замок, где время остановилось много веков назад и хранит невидимо былые деяния, думы и жизнь своих забытых обитателей. Атмосфера тайны и покоя царит в залах, коридорах, подвалах и башнях. В замок входит группа людей. Извне они принесли с собой шумную, веселую, легкомысленную атмосферу. С ней тотчас же вступает в борьбу атмосфера замка и либо побеждает ее, либо исчезает сама. Группа вошедших людей может принять участие в этой борьбе атмосфер. Своим настроением и поведением они могут усилить одну и ослабить другую, но удержать их обе одновременно они не могут. Борьбу атмосфер и неизбежную победу одной из них надо признать сильным средством художественной выразительности на сцене.

Объективная атмосфера и субъективные чувства.

Между индивидуальными чувствами актера на сцене и окружающей его атмосферой (несмотря на то, что они одинаково относятся к области чувств) все же существует коренное различие. В то время как личные чувства *субъективны,* атмосферу надо признать явлением *объективным.* Возьмем тот же пример. Люди, вошедшие в замок, кроме общей атмосферы веселья внесли с собой и целый ряд индивидуальных чувств: каждый из вошедших настроен иначе, чем другой. Но все же каждый из них заметит, что атмосфера замка существует *независимо* от его индивидуальных чувств. Она была *до* его появления и будет *после* того, как он покинет замок.

Субъективные чувства в человеке и объективная атмосфера вне его настолько самостоятельны по отношению к друг другу, что человек, пребывая в чуждой ему атмосфере, все же может удержать в себе свое личное чувство. Атеист, например, может сохранить свое скептическое чувство в атмосфере религиозного благоговения, или человек, окруженный веселой и радостной атмосферой,— переживать личное глубокое горе.

В то время как две враждующие друг с другом атмосферы не могут существовать одновременно, индивидуальные

чувства и противоположная им атмосфера не только могут уживаться вместе, но они создают обычно эффектные моменты на сцене, доставляя зрителю эстетическое удовлетворение. Между индивидуальным чувством и атмосферой, если они противоречат друг другу, происходит такая же борьба, как и между двумя враждующими атмосферами. Эта борьба создает напряжение сценического действия, привлекая внимание зрителя. Если борьба разрешается победой атмосферы над индивидуальным чувством или наоборот, победившая сторона возрастает в силе и публика получает новое художественное удовлетворение как бы от разрешившегося музыкального аккорда. Само собой разумеется, когда индивидуальные чувства *действующего лица* на сцене находятся в конфликте с общей атмосферой, *актер,* как исполнитель роли, в полной мере сознает и переживает эту атмосферу. Он целиком включен в нее. Если бы это было не так, как мог бы он убедительно, с художественной правдивостью и тактом передать *конфликт действующего лица* с господствующей на сцене атмосферой?

Постепенное зарождение атмосферы или ее внезапное появление, ее развитие, борьба, победа или поражение, вариации ее оттенков, ее взаимоотношения с индивидуальными чувствами действующих лиц и пр.— все это сильные средства сценической выразительности, которыми не должны пренебрегать ни актер, ни режиссер. Даже в тех случаях, когда атмосфера вовсе не дана в пьесе или только слабо намечена, режиссер и актеры должны сделать все, чтобы или создать ее, или развить намек, данный автором.

Атмосфера и содержание.

Хотя атмосфера и относится к области объективных чувств, однако ее значение и задача в искусстве выходят за пределы этой области. Актеры, принимающие и любящие атмосферу на сцене, знают, что значительная часть *содержания* спектакля не может быть передана зрителю никакими иными средствами выразительности, кроме атмосферы. Ни слова, произносимые актером со сцены, ни его действия не выразят того, что живет в атмосфере. Спросите себя, как вы, сидя в зрительном зале, воспримете содержание одной и той же сцены, сыгранной перед вами один раз без атмосферы и другой раз — с атмосферой? В первом случае вы ясно *поймете* рассудком смысл виденной сцены, но едва ли глубоко проникнете в ее психологическое содержание. Во втором — ваше восприятие будет более глубоким по своему психологическому значению. Вы не только поймете содержание сцены, вы *почувствуете* его. Такое восприятие может

пробудить в вашей душе ряд вопросов, догадок и проблем, ведущих далеко за пределы рассудочной ясности. Каково, например, содержание первой сцены «Ревизора» без атмосферы? Взяточники чиновники обсуждают, как встретить ревизора, чтобы избежать наказания. Иначе явится вам это содержание, воспринятое через атмосферу катастрофы, почти мистического ужаса, подавленности, заговора и пр. Не только тонкости души грешника (и притом русского грешника!), осмеянные Гоголем, встанут перед вами, но и городничий и чиновники превратятся для вас в символы и, оставаясь живыми людьми, получат общечеловеческое значение. И гоголевский эпиграф к комедии: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива» — станет для вас *переживанием*, волнующим и смешным. Или, может быть, предостерегающим и страшным: как оно было для Щепкина: «Что ни говори, но страшен тот ревизор, который ждет нас у дверей гроба. Будто не знаете, кто этот ревизор? Что прикидываться? Ревизор этот наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя. Перед этим ревизором ничто не укроется, потому что, по Именному Высшему повелению, он послан, и возвестится о нем тогда, когда уже и шагу нельзя будет сделать назад»[1]. Или представьте себе Ромео, говорящего Джульетте слова любви, без той атмосферы, которая может окружать двух любящих. Вы увидите, что хотя вы и будете наслаждаться шекспировским стихом, но что-то все же ускользнет от вас из самого содержания. Что же это? Не сама ли *любовь?* Разве вы как зритель никогда не переживали того особого состояния, когда, следя за сценой, разыгрываемой перед вами без атмосферы, вы как бы глядите в *психологически пустое пространство?* Наверное, вы встречали и такие случаи, когда неверная атмосфера искажала содержание происходящего на сцене. Я видел представление «Гамлета», где в сцене сумасшествия Офелии актерам «посчастливилось» создать атмосферу *легкого испуга*. Сколько непроизвольного юмора было в движениях, словах, взглядах, во всем поведении бедной Офелии благодаря этой атмосфере! И непонятно было, зачем понадобилась Шекспиру эта поверхностная, ничего не говорящая, выпадающая из стиля трагедии сцена. Так глубоко связано *содержание* пьесы с ее атмосферой.

Внутренняя динамика атмосферы.

Атмосфера не есть состояние, но *действие, процесс*. Внутренне она живет и движется непрестанно. Попробуйте пережить, например, атмосферу радости как действие, и вы

убедитесь, что в ней живет *жест* раскрытия, распространения, расширения. Подавляющую атмосферу вы воспримете, наоборот, как *жест* сжатия, закрытия, давления. Это — *воля* атмосферы. Она побуждает и вашу волю к действию, к игре. В таких атмосферах, как ненависть, восторг, героизм, катастрофа, паника, их внутренняя динамика, воля очевидны. Но как обстоит дело с такими атмосферами, как, например, тишина заброшенного кладбища, покой летнего вечера, молчаливая тайна лесной чащи? В этих случаях динамика не так очевидна, и тем не менее для тонко чувствующего актера она имеется и здесь. *Не* актер или человек, не одаренный художественной натурой, останется пассивным в атмосфере тихой лунной ночи. Но актер, отдавшись ей, скоро почувствует в своей душе зарождение творческой активности. Образы, вызванные из тишины, станут один за другим возникать перед ним. Следя за ними все с большей активностью, он сам начнет принимать участие в их жизни. Динамику лунной ночи он превратит в события, существа, слова и движения. Уют теплой комнаты в доме Джона Пирибингля («Сверчок на печи» Диккенса) — не он ли вызвал к жизни и упрямый чайник, и фею, и Малютку, и Тилли Слоубой? Всякая атмосфера, если вы только пожелаете активно отдаться ей и слить вашу волю с ее волей, заставит вас действовать, пробудит ваше воображение и воспламенит чувство.

Миссия атмосферы.

Известно, что искусство вообще относится к сфере чувств, и мы сделаем хорошее сравнение, если скажем, что атмосфера есть *сердце* всякого художественного произведения, а следовательно, и всякого спектакля. Чтобы лучше охарактеризовать миссию атмосферы, я предложу сравнение.

Человек есть существо трехчленное: в нем гармонически сочетаются, влияя друг на друга, мысли (образы), чувства и волевые импульсы. Представьте на минуту такое человеческое существо, у которого функция чувств отсутствует вовсе и только мысли и воля пробуждены к жизни. Какое впечатление получите вы от такого существа? Оно предстанет перед вами как разумная, необыкновенно тонкая и сложная *машина*. Но это уже не будет человек. Мысли и воля, если они приходят во взаимодействие *непосредственно*, без того чтобы их пронизывали и соединяли чувства, опускаются на ступень *ниже* человеческой. Возникает тенденция к разрушению. В примерах нет недостатка, их можно найти в личной, общественной, политической и исторической жиз-

ни. Так же точно и в искусстве вообще и в театре в частности. Спектакль, лишенный атмосферы, неизбежно носит на себе отпечаток *механичности.* Зритель может рассуждать о таком спектакле, понимать его, ценить его технические совершенства, но он останется холодным — спектакль будет «бессердечным» и не сможет захватить его целиком.

Очевидность сказанного часто затемняется тем, что индивидуальные чувства актеров, вспыхивая на сцене то тут, то там, как бы заменяют собой атмосферу. Правда, иногда чувства актера так сильны и заразительны, что они вызывают и атмосферу, но это есть всегда лишь счастливая случайность и на ней нельзя строить сценических принципов. Отдельные актеры с их чувствами — не больше как *части* целого. Они должны быть объединены и сгармонизованы, и объединяющим началом в этом случае является атмосфера спектакля.

В материалистически-рассудочную эпоху, как наша, люди стыдятся чувств, боятся иметь их и нелегко соглашаются признать атмосферу как самостоятельно существующую область чувств. Но если отдельный человек еще может иметь иллюзию жизни без чувств, то искусство умрет, когда чувства перестанут проявляться через него. Произведение искусства должно иметь *душу,* и эта душа есть атмосфера. Великая миссия актера: спасти душу театра и тем самым спасти будущий театр от механизации.

УПРАЖНЕНИЕ 3. Представьте себе *пространство* вокруг вас наполненным атмосферой (как оно может быть наполнено светом или запахом). Представляйте вначале простые, спокойные атмосферы, например: уют, благоговение, одиночество, предчувствие (радостное или печальное) и т. п. Не прибегайте ни к каким отвлекающим ваше внимание воображаемым обстоятельствам, якобы создающим данную атмосферу. Представляйте себе *непосредственно* то или иное чувство разлитым вне вас в вашем окружении. Продолжайте это с целым рядом различных атмосфер.

Выберите одну атмосферу. Сделайте легкое движение рукой *в гармонии с окружающей вас атмосферой.* Повторяйте это простое движение, пока вы не почувствуете: ваша рука *пронизана* атмосферой и в движении своем выражает и отражает ее.

Остерегайтесь возможных ошибок; не «играйте» вашим движением атмосферу. Повторяя упражнение, терпеливо ждите результатов. Ваше чутье подскажет вам правильный путь. Не старайтесь также почувствовать атмосферу. *Представляйте* себе ее с возможной ясностью. Когда она появится в вашем окружении — вы почувствуете ее. Она пробудит также постепенно ваши индивидуальные чувства.

Перейдите к более сложным движениям: встаньте, сядьте, лягте, возьмите предмет, положите его и т. п. Добивайтесь тех же результатов, что и в предыдущем случае.

Произнесите одно слово (сначала без движения) в созданной вами атмосфере. Следите за тем, чтобы оно прозвучало в гармонии с ней. Произнесите короткую фразу в определенной атмосфере. Соедините эту фразу с соответствующим ей простым движением. Проделайте это упражнение в различных атмосферах.

Снова проделайте все вариации описанного выше упражнения с такими атмосферами, как экстаз, отчаяние, паника, ненависть, пламенная любовь и т. п.

Перейдите к следующему варианту упражнения. Окружите себя атмосферой. Вживитесь в нее. Найдите простое движение, *органически вытекающее из атмосферы*. Проделайте его несколько раз. Перейдите к более сложному движению, исходя из той же атмосферы. Выполните простое бытовое действие. Присоедините к нему слова. Сделайте их более сложными и продолжайте упражнение, пока оно не примет вид законченной импровизации.

Создайте вокруг себя атмосферу и, побыв в ней некоторое время, вызовите в своей памяти соответствующие ей образы из жизни. Атмосфера *душевного холода*, например, может вызвать образ официального учреждения и т. п.

Читайте пьесы и литературные произведения, интуитивно (не рассудочно) определяя атмосферы, сменяющие одна другую. Создайте мысленно «партитуру» следующих одна за другой атмосфер.

Вживаясь в различные атмосферы, старайтесь осознать динамику, волю каждой из них. Начните двигаться в гармонии с этой динамикой. Постепенно усложняя ваши движения, перейдите к импровизации.

Если вы упражняетесь не один, делайте импровизации двоякого рода:

1. Все участники, охваченные определенной атмосферой, живут индивидуальными чувствами, *родственными* атмосфере.

2. Один из участников живет чувствами, *противоположными* общей атмосфере.

С группой партнеров приготовьте небольшой отрывок. При работе над ним старайтесь исходить из атмосферы не только в игре, но и в выборе мизансцен. Обсудите с партнерами возможные декорации, свет и сценические эффекты, соответствующие атмосфере отрывка.

Старайтесь в повседневной жизни замечать атмосферы, в сферу которых вы вступаете. Слушайте их, как музыку.

Атмосфера как способ репетирования.

Наряду с воображением атмосфера становится для вас вторым способом репетирования.

Живя в атмосфере пьесы или сцены, вы будете открывать в них все новые психологические глубины и находить новые средства выразительности. Вы будете чувствовать, как гармонично растет ваша роль и устанавливается связь между вами и вашими партнерами. Когда в течение репетиции атмосфера действительно будет вдохновлять вас, вы переживете счастливое чувство: вас ведет невидимая рука, чуткий, мудрый, правдивый «режиссер»! И много эгоистического, мешающего творческой работе волнения, много ненужных усилий отпадут сами собой, когда вы доверитесь вашему «невидимому режиссеру». Вы можете организовать целый ряд репетиций, где, как с музыкальной партитурой в руках, вы пройдете по всей пьесе, переходя от одной атмосферы к другой.

При составлении такой партитуры нет надобности считаться с делением пьесы на сцены или акты — одна и та же атмосфера может охватывать много сцен или меняться несколько раз в одной и той же сцене.

Организованная таким образом работа приведет вас к тому, что ни вам, ни вашим партнерам не нужно будет ждать случайно пришедшего настроения. Оно по вашему желанию будет возникать в качестве атмосферы.

Но еще до того, как вы приступили к репетициям на сцене, уже при первом знакомстве с ролью и пьесой вашу душу охватит *общая* атмосфера. Вы переживете ее как род *предвидения* вашего будущего сценического произведения в *целом*. Всякий художник знаком с этой первой, радостной стадией зарождения своего будущего создания в волнующей его атмосфере. Часто писатель, поэт или композитор начинают свою творческую работу, побуждаемые желанием воплотить атмосферу, внезапно пришедшую к ним. Еще нет, может быть, ни ясной темы, ни ясных очертаний образов в этой атмосфере, но художник знает: в глубине его подсознания уже началась работа. И только постепенно, один за другим, появляются образы; они исчезают, снова появляются, меняются, действуют, ищут и находят друг друга. Завязывается интрига, выясняется тема, создается план, вырисовываются детали. Так постепенно из *общей* атмосферы возникает сложное целое.

Вы много теряете, если, недооценивая эту первую творческую стадию — жизнь в общей атмосфере,— сосредоточиваете свое внимание исключительно на работе над деталями вашей роли. Как зерно невидимо заключает в себе все будущее растение, так и атмосфера скрывает в себе все

будущее вашего произведения. Но, как и зерно, она не может принести плода раньше времени. Игнорируя период радостного пребывания в общей атмосфере, вы неизбежно уродуете свою роль, как уродуете растение, с первых же дней лишая его света, тепла, влаги.

ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ЧУВСТВА
ДЕЙСТВИЯ С ОПРЕДЕЛЕННОЙ ОКРАСКОЙ

Третий способ репетирования

> Истинные творческие чувства
> не лежат на поверхности души.
> Вызванные из глубин подсознания,
> они поражают не только зрителя,
> но и самого актера.

Действия с определенной окраской.

Я описал атмосферу как объективные чувства, принадлежащие скорее спектаклю, чем актеру. Теперь я хочу сказать об *индивидуальных* чувствах, возникающих в душе самого актера.

Как я уже упомянул выше, атмосфера способна пробуждать творческие чувства актера. Но есть и другой путь, которым вы можете проникнуть к вашим чувствам, не насилуя их и не подвергая рассудочному анализу. Следуйте за мной, практически выполняя то, о чем я буду просить вас. Я попробую предложить вам технический прием для пробуждения ваших творческих чувств.

Поднимите и опустите руку. Что вы сделали? Вы выполнили простое физическое *действие*, сделали простой *жест*. И вы сделали его без труда. Почему? Потому что он, как всякое *действие*, находится в вашей воле. Теперь я попрошу вас снова произвести то же действие, придав ему на этот раз определенную *окраску*. Пусть этой окраской будет *осторожность*. Вы выполнили ваше действие с прежней легкостью. Однако теперь в нем уже был некоторый душевный оттенок: может быть, вы почувствовали легкое беспокойство и настороженность, может быть, в вас появилось нежное и теплое чувство или, наоборот, холодная замкнутость, может быть, в вашей душе зародилось удивление или любопытство и т. п. Что же, собственно, произошло? *Окраска осторожности*, которую вы придали своему действию, пробудила и вызвала в вас целый комплекс индивидуальных чувств (вначале, может быть, и очень слабых, еле заметных

и нежных). Все эти чувства, как бы разнообразны они ни были, все же связаны с *осторожностью*, вызвавшей их. Выбранная вами *окраска* заставила звучать в вашей душе целый *аккорд* чувств в тональности «осторожность». Насиловали ли вы свою душу, для того чтобы вызвать все эти чувства? Нет. Почему? Потому что ваше внимание было обращено на *действие*, но не на чувства. Чувства сами пробудились в вас, когда вы, производя ваше действие, придали ему *окраску* осторожности. Чувства сами проскользнули в ваш жест. Если бы вы *бездейственно* ждали появления чувств или, наоборот, действовали без того, чтобы придать вашему действию *окраску*, чувства ваши, вероятнее всего, остались бы пассивными. Творческим чувствам нельзя *приказать* непосредственно. Они не лежат на поверхности души. Они приходят из глубин подсознания и не подчиняются насилию. Их надо *увлечь*. Своим действием, которому придана определенная *окраска*, вы увлекли ваши чувства, пробудили их. Из этого вы вправе заключить, что *действие (всегда находящееся в вашей воле), если вы произведете его, придав ему определенную окраску (характер), вызовет в вас чувство.*

Но вы можете спросить: при более сложных действиях и чувствах получите ли вы тот же эффект? Что вы называете *сложными* действиями? Если это комбинация простых, естественных, свойственных каждому человеку действий, то кажущаяся сложность их исчезает, как только вы повторите (срепетируете) их достаточное количество раз. Повторение сделает сложное действие простым. Действительно сложным будет для вас такое действие, которого вы вообще не в состоянии выполнить, например, сделать сальто-мортале на трапеции, не будучи акробатом. Следовательно, для вас существуют *невыполнимые* действия, но *сложных* действий, при условии срепетовки, не существует.

Не иначе обстоит дело и с так называемыми сложными чувствами. *Окраска*, о которой я говорил, не есть чувства. Пользуясь окраской и выбирая ее для своего действия, вы не затрагиваете ваших чувств *непосредственно*. Они есть тайна вашего творческого подсознания, и нет надобности говорить об *их* простоте или сложности. Непосредственно вы имеете дело только с окраской, вызывающей ваши творческие чувства. Следовательно, только об *ее* сложности вы и можете говорить. Предположим, вы создаете сложную комбинацию окрасок. Вы поднимаете руку, придав вашему движению окраску осторожности, подозрительности и настороженности одновременно. Чем больше окрасок вы возьмете для вашего действия, тем сложнее они покажутся вам. Но,

сколько бы окрасок вы ни взяли, вам придется срепетировать их, так же как вы срепетировали ваше сложное движение. Повторение (срепетовка) и тут уничтожит кажущуюся сложность. Вы можете репетировать выбранные вами окраски сначала порознь, потом по две и по три, пока они вместе с действием не сольются для вас в простое, привычное и легко выполнимое *единство*. Срепетированные таким образом окраски и соответствующее им действие вызовут в вас комплекс чувств, и этот комплекс действительно может оказаться *сложным*. Но сложность его будет *результатом* вашего несложного технического приема. *Реакция может быть сложной в зависимости от силы вашего дарования, но не пути, которым вы вызвали эту реакцию.* Впрочем, на практике вы убедитесь, что нет надобности строить сложную комбинацию окрасок для того, чтобы пробудить ваши чувства. Одна-две окраски могут вызвать в вас целую гамму чувств.

Действие с определенными окрасками будет открывать для вас сокровищницу вашего подсознания, и вы скоро заметите, что получаете больше, чем ожидали. Чувства богаче и содержательнее, чем окраска, при помощи которой вы пробуждаете их. Все легче будут пробуждаться ваши чувства, и скоро, может быть, настанет момент, когда одного намека на окраску будет достаточно для того, чтобы воспламенить их.

Действия с определенной окраской как способ репетирования.

Наряду с воображением и атмосферой *действия с определенной окраской* как третий способ репетирования освобождают вас от рассудочного анализа, убивающего художественную интуицию, и от необходимости насиловать ваши чувства. Репетируя, вы можете брать целые сцены, установив для них окраску, кажущуюся вам наиболее подходящей. Одна или две простые окраски могут служить основой для репетирования значительных по размеру сцен.

УПРАЖНЕНИЕ 4. Произведите простое, естественное действие (возьмите со стола предмет, откройте и закройте дверь, сядьте, встаньте, пройдитесь по комнате и т. п.). Сделайте это движение привычным. Соедините его с *одной* окраской (спокойствие, уверенность, раздраженность, печаль, хитрость, нежность и т. п.). Повторяйте его, пока ваше чувство не отзовется.

Соедините *две* окраски. Путем повторений добейтесь того, чтобы они слились в одно целое. Не присоединяйте новых окрасок, пока не усвоите прежних.

Снова возьмите *одну* окраску и к вашему действию присоедините два, три слова. То же с двумя и больше окрасками.

Выберите окраску, не думая о действии. Подберите действие к окраске (например: окраска — задумчивость, действие — перелистывание страниц книги. Окраска — спешка, действие — укладывание вещей в саквояж и т. п.).

Присоедините несколько слов.

Возьмите слово или короткую фразу. Подберите к ней сначала окраску, потом действие.

Каждое упражнение повторяйте, пока действие, слово и возникшее чувство не сольются для вас в *одно целое переживание*.

Следите за тем, чтобы не насиловать своего чувства и не торопить нетерпеливо его появления.

Если вы работаете с партнером, делайте простые, короткие импровизации со словами (например: продавец и покупатель, гость и хозяин, портной или парикмахер и клиент и т. п.). Условьтесь предварительно об окрасках, которым будет следовать каждый из участников упражнения.

Не употребляйте лишних, ненужных слов. Излишние слова часто вводят в заблуждение, создавая иллюзию действия, в то время как на самом деле они парализуют действие, подменяя его своим рассудочным, смысловым содержанием.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ЖЕСТ

Четвертый способ репетирования

> Душа хочет обитать в теле,
> потому что без него она
> не может ни действовать,
> ни чувствовать.
>
> *Леонардо да Винчи*

Жест и воля.

Как в окраске вам дан ключ к чувствам, так в *действиях* — к воле. Жесты говорят о желаниях (воле). Если желание (воля) сильно, то и жест, выражающий его, будет сильным. Если же желание слабо и неопределенно — жест также будет слабым и неопределенным. Таково же обратное соотношение жеста и воли. Если вы сделаете сильный, выразительный, хорошо сформированный жест — в вас может вспыхнуть соответствующее ему желание. (Вспомните старичка, героя чеховского рассказа, который сначала топнул ногой, потом рассердился.) Вы не можете *захотеть* по приказу. Ваша воля не подчиняется вам. Но вы можете *сделать жест*, и ваша воля будет реагировать на него.

Психологический жест.

Существует род движений, жестов, отличных от натуралистических и относящихся к ним, как ОБЩЕЕ к ЧАСТНОМУ. Из них, как из источника, вытекают все натуралистические, характерные, частные жесты. Существуют, например, жесты отталкивания, притяжения, раскрытия, закрытия *вообще*. Из них возникают все индивидуальные жесты отталкивания, притяжения, раскрытия и т. д., которые вы будете делать по-своему, я — по-своему. *Общие* жесты мы, не замечая этого, всегда производим в нашей душе.

Вдумайтесь, например, в человеческую речь: что происходит в нас, когда мы говорим или слышим такие выражения, как

ПРИЙТИ к заключению.

КОСНУТЬСЯ проблемы.

ПОРВАТЬ отношения.

СХВАТИТЬ идею.

УСКОЛЬЗНУТЬ от ответственности.

ВПАСТЬ в отчаяние.

ПОСТАВИТЬ вопрос и т. п.

О чем говорят все эти глаголы? О *жестах*, определенных и ясных. И мы совершаем в душе эти жесты, скрытые в словесных выражениях. Когда мы, например, *касаемся* проблемы, мы касаемся ее не физически, но *душевно*. Природа же душевного жеста касания та же, что и физического, с той только разницей, что один жест имеет общий характер и совершается невидимо в душевной сфере, другой, физический, имеет частный характер и выполняется видимо, в физической сфере. В повседневной жизни мы не пользуемся общими жестами, разве только в случаях, когда мы чрезмерно возбуждены или когда хотим говорить с пафосом. Впрочем, такими жестами нередко можно любоваться, беседуя с итальянцами, евреями или русскими. Но жесты эти все же живут в каждом из нас как *прообразы* наших физических, бытовых жестов. Они стоят за ними (как и за словами нашей речи), давая им смысл, силу и выразительность. В них, невидимо, жестикулирует наша душа. Это — ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ЖЕСТЫ.

Психологический жест дает возможность актеру, работающему над ролью, сделать первый, свободный «набросок углем» на большом полотне. Ваш первый творческий импульс вы выливаете в форму психологического жеста. Вы создаете как бы план, по которому шаг за шагом будете осуществлять ваш художественный замысел.

Невидимый психологический жест вы можете сделать видимо, физически. Вы можете соединить его с определенной окраской и пользоваться им для пробуждения ваших

чувств и воли. Как жест, имеющий *общий* характер, он, естественно, проникает глубже в вашу душу и воздействует на нее с большей силой, чем жест частный, случайный, натуралистический. Ясной, четкой формы и большой внутренней силы потребует такой жест, чтобы воспламенить вашу творческую волю и пробудить чувства. Путем упражнений вы научитесь делать его правильным образом. (В дальнейшем для краткости я буду обозначать психологический жест как ПЖ.)

УПРАЖНЕНИЕ 5. Найдите ПЖ на следующие действия: тащить, волочить, давить, бить, ломать, разделять, поднимать, бросать, трогать, открывать, закрывать, разрывать, мять, брать, давать, подпирать и т. п. Выполняйте их с возможной четкостью и силой, но без излишнего мускульного напряжения. Сначала делайте их без определенной окраски.

Соблюдайте следующие четыре условия: 1. Не «играйте» ваших жестов, то есть не делайте вид, что вы тащите, например, что-то тяжелое, устаете, отдыхаете, снова тащите и т. д. Пусть ваши жесты останутся беспредметными, не натуралистическими. Пусть они будут широкими, красивыми и свободными (как «наброски углем на большом полотне»). 2. Делайте движения всем телом, стараясь использовать по возможности все окружающее вас пространство. 3. Производите движения в умеренном темпе. Спокойно заканчивайте жест, перед тем как снова повторить его. Небрежность, спешка или чрезмерная медленность вредят упражнению. 4. Упражнение должно производиться активно. Лучше прервать его, чем делать вяло.

Проделайте те же жесты с *окраской*.

Сделайте простой, повседневный жест. Найдите его идеальный прообраз (ПЖ). Проделайте его несколько раз с различной окраской. Терпеливо добивайтесь того, чтобы ПЖ и его окраска пробудили в вас волю и чувства. Проделайте *мысленно* все ПЖ предыдущего упражнения. Добейтесь того, чтобы мысленный жест воздействовал на ваши чувства и волю так же, как и фактический.

Фантастический ПЖ.

Вы можете придать ПЖ большее или меньшее сходство с натуралистическими. Но вы можете также создать и *фантастический* ПЖ. Через него вы в состоянии будете выразить для себя ваши самые интимные, самые оригинальные художественные замыслы. Путем упражнений вы разовьете в себе способность создавать такие жесты.

УПРАЖНЕНИЕ 6. Начните с наблюдения форм цветов и растений. Спросите себя: какие жесты и какие окраски

они навевают вам? Кипарис, например, *устремляясь вверх* (жест), имеет *спокойный, сосредоточенный* характер (окраска), в то время как старый ветвистый дуб *широко и безудержно* (окраска) *раскидывается в стороны* (жест). Фиалка *нежно, вопросительно* (окраска) *выглядывает* (жест) из массы листиков, а огненная лилия *страстно* (окраска) *вырывается* (жест) из земли. Каждый лист, скала, отдаленная горная цепь, каждое облако, ручей, волна будут говорить вам об их жестах и окрасках. Проделайте сами подмеченные вами при этих наблюдениях ПЖ. (Но не воображайте себя цветком, не имитируйте его. В этом нет надобности: *психология* жеста принадлежит вам, а не цветку.) Помните, что ПЖ должен быть *прост*.

Перейдите к наблюдению архитектурных конструкций: лестниц, колонн, арок, сводов, крыш, башен, форм окон и дверей в постройках различных стилей. Они также вызовут в вашем воображении композиции известных сил и качеств. Создайте соответствующие им ПЖ.

Если бы Леонардо да Винчи не проделывал внутренне жестов, заключенных в архитектурных формах, он не мог бы сказать: «Арка есть не что иное, как сила, созданная двумя слабостями; арка состоит из двух частей круга, и каждая из этих частей, сама по себе слабая, хочет упасть, но так как каждая из них противится падению другой, то две слабости превращаются в одну силу».

Ищите ПЖ с их окрасками для пейзажей. (Можете пользоваться для этого картинами и фотографиями.)

Создавайте ПЖ для фантастических образов (мифы, легенды, сказки).

Практическое применение ПЖ: 1) для роли в целом.

Возможны пять случаев применения ПЖ в практической работе.

1) Вы можете использовать ПЖ для усвоения *образа роли в целом*.

Сценический образ имеет волю и чувства. Вглядываясь в действия, желания, настроения, переживания вашего героя, вслушиваясь в его речь, подмечая его внутренние и внешние особенности, прослеживая его отношения к другим героям пьесы, вы приходите к моменту, когда в вас интуитивно зарождается первое представление *об основном* характере его воли и чувств. Не анализируя вашего первого впечатления, вы воплощаете его в ПЖ, как бы примитивен он ни казался вам вначале. В *движении* вы выражаете волю героя, в *окрасках* — его чувства.

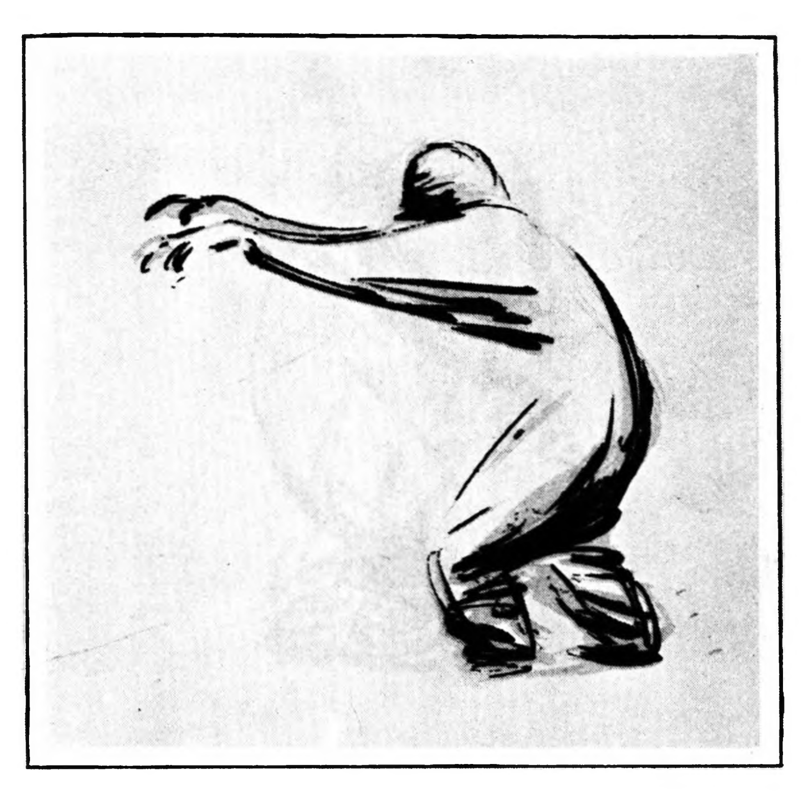


Рис. 1

Работая над ролью городничего, например, вы можете найти, что воля его имеет тенденцию *трусливо* (окраска) *устремляться вперед* (жест). Вы создаете простой, соответствующий вашему первому впечатлению ПЖ. Допустим, что этот жест будет таков (см. рис. 1 *). Проделав и конкретно пережив это, вы чувствуете потребность в дальнейшем его развитии. Ваша интуиция может подсказать вам: *вниз к земле* (жест), *тяжело и медленно* (окраска) (см. рис. 2). Новое переживание ПЖ ведет к новым движениям. Теперь он может быть, например, таков: жест получает уклон в сторону (хитрость), руки сжимаются в кулаки (напряженная воля), плечи приподняты, все тело слегка пригибается к земле, колени сгибаются (трусость), ноги слегка повернуты вовнутрь (скрытность) (см. рис. 3).

* Рисунки 1—16 художника Н. В. Ремизова.

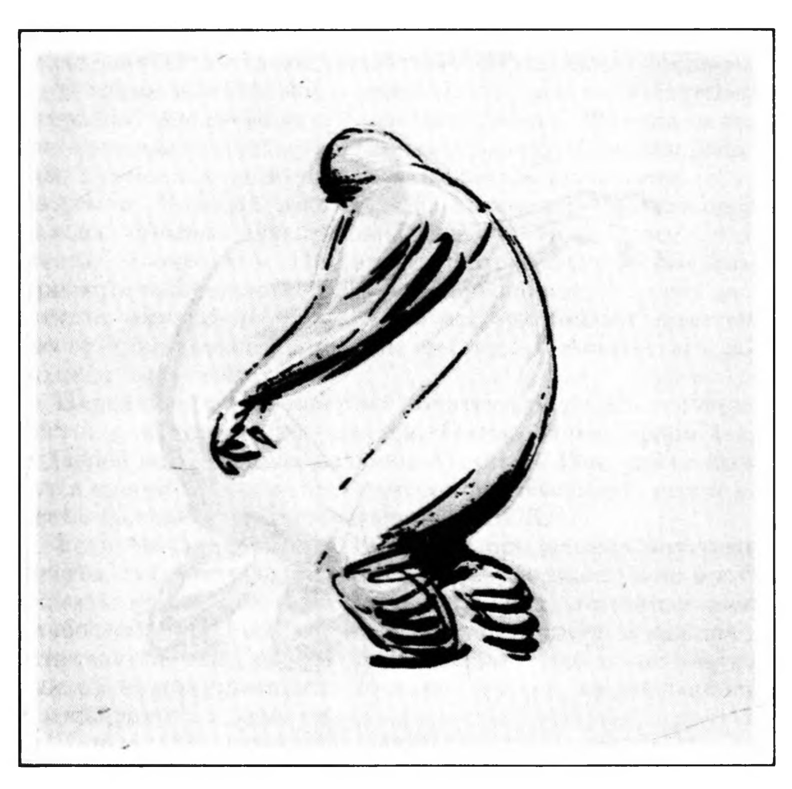


Рис. 2

Так, прорабатывая и совершенствуя ваш жест, вы достигаете двух целей: во-первых, вы проникаете в сущность роли *интуитивным* путем, минуя рассудочный анализ. (И рассудок может предъявлять свои права — судить, проверять, вносить изменения, поправки, дополнения, давать советы и пр., но только *после* того, как художественная интуиция сделала свое дело.) Во-вторых, вы усваиваете роль как *актер*, которому предстоит *выполнять* эту роль, а не только знать ее и уметь говорить о ней.

При такой работе вы не зависите ни от случайностей, ни от настроения, но с самого же начала стоите на твердой почве: вы знаете, *что и как* вы делаете. С первого же момента вы начали вашу работу как профессионал, обладающий техникой, а не как любитель. Усвоив путем многократных повторений созданный вами ПЖ, вы пробуете сыграть то или иное место роли со словами. Вначале, может быть,



Рис. 3

только один незначительный момент, одну фразу, не больше. Вы повторите этот момент, пока ПЖ не начнет вдохновлять вас при каждом движении, слове или даже в молчаливом, неподвижном положении. Продолжая работу таким образом, вы приходите постепенно к моменту, когда *вся* роль оживает в вас и вы начинаете играть ее со всеми возможными деталями, уже не думая больше о ПЖ. Он уходит в ваше подсознание и оттуда «следит» за вашей игрой. *Найти ПЖ всей роли — значит, в сущности, найти роль.* Вы можете создать ПЖ сами, или вам может подсказать его режиссер, но вы не должны *обсуждать* этого жеста. Как ваш режиссер, так и вы должны *показывать* друг другу изменения, которые желательно внести в ПЖ. Так постепенно создается новый рабочий язык между актером и режиссером.

Следует помнить, что ПЖ не может быть использован вами во время игры на сцене. После того как он пробудил

ваши чувства и волю, нужные вам для данного образа, задача его окончена. Жесты, которые вы употребляете на сцене играя, должны быть характерными для изображаемого вами лица, должны соответствовать эпохе, стилю автора и постановки и т. д. ПЖ как подготовительный прием должен быть скрыт от публики. Однако вы всегда снова можете вернуться к нему, если почувствуете, что отклоняетесь от правильного пути.

2) Для отдельных моментов роли.

2) Одновременно с работой над всей ролью вы можете искать и специальные ПЖ для отдельных ее моментов. Этот процесс, по существу, тождествен с предыдущим, с той только разницей, что вы держите в поле своего внимания *один* момент, рассматривая его как законченное и завершенное целое.

Предположим, что вы уже имеете ПЖ для всей роли и теперь находите ряд жестов для отдельных ее моментов. Все они в большей или меньшей степени отличаются друг от друга. Как следует вам поступить в таком случае? Должны ли вы пытаться соединить их в один? *Нет.* Вы оставляете их в том виде, в каком нашли, и пользуетесь каждым из них в отдельности, предоставляя им свободно воздействовать на вас. Поступая так, вы скоро заметите, что, несмотря на различия жестов, они все же служат одной цели, дополняя и обогащая друг друга. Вы заметите также, что они *сами* начнут меняться постепенно, в деталях и нюансах. Вы следуете *их* желаниям, не навязывая им своих. ПЖ, как живые, одушевленные существа, будут сами расти и развиваться, если вы не убьете их жизни своим нетерпеливым рассудочным вмешательством. Через них с вами будет говорить ваше творческое подсознание.

3) Для отдельных сцен.

3) При помощи ПЖ вы можете также проникнуть в сущность каждой *отдельной сцены* независимо от вашей роли.

Характер сцены складывается из действий героев, их взаимодействий и характеров, атмосферы, стиля, ее композиционного положения в пьесе и т. п. И здесь вы обращаетесь к вашей художественной интуиции, шаг за шагом создавая ПЖ для сцены. Несмотря на многообразие и сложность элементов, составляющих ее, благодаря ПЖ она предстанет перед вами как *единство*. Вам станет ясным основной характер ее воли и чувств.

Возьмем пример из «Женитьбы» Гоголя (женихи и Агафья Тихоновна, акт 1, сцена 19). С приходом последнего

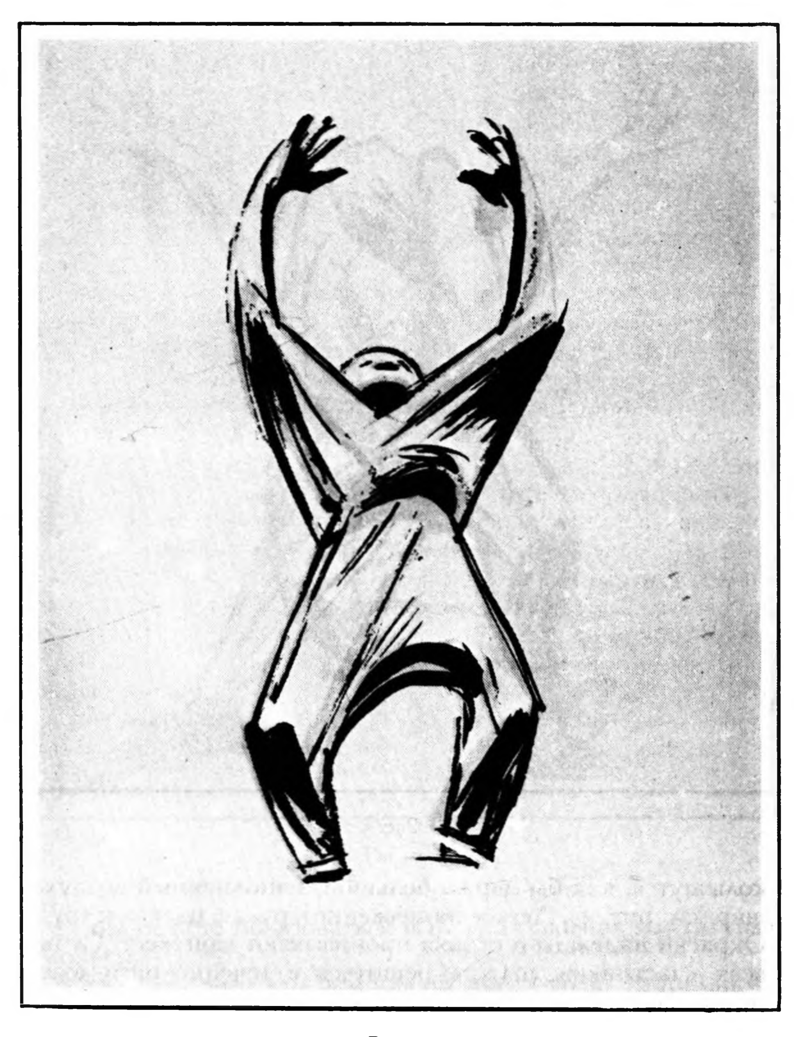


Рис. 4

жениха, после того как наступило неловкое молчание, перед вами начинает вырисовываться жест сцены. В большом, как бы пустом пространстве тяжело и неуклюже поднимаются и опускаются волны надежды и страха. Напряженная атмосфера окружает участников с самого же начала. Ища жест для сцены, вы можете прийти к желанию охватить как можно больше пространства вокруг вас. Руки ваши слегка



Рис. 5

колышутся, как бы держа большой, наполненный воздухом шар (см. рис. 4). Легкое напряжение в руках, плечах и груди. Окраски надежды и страха пронизывают ваш жест. Судьба всех участников должна решиться в течение пяти-десяти минут. Пустота и неопределенность становятся невыносимыми. Женихи затевают разговор о погоде. Напряжение растет, и пространство как будто суживается; ваши руки сжимают шар и становятся устойчивее. Возрастающее напряжение угрожает взрывом. Женихи, как в воду бросаясь, подходят к теме вплотную. Прежде большое и пустое, пространство становится до крайности сжатым и напряженным: руки ваши опустились ниже и уже совсем сдавили пространство вокруг тела (см. рис. 5). Невеста, не выдержав срама и напряжения, сбежала — атмосфера взорвалась (см. рис. 6)!

4) Для партитуры атмосфер.



Рис. 6

4) Вы можете пользоваться ПЖ для усвоения партитуры атмосфер.

Я уже говорил, что атмосфера имеет волю (динамику) и чувства и, следовательно, легко может быть воплощена в жесте с его окраской. Снова возьмем пример.

Заключительная сцена пьесы Горького «На дне» дает характерный пример внезапно возникшей сильной и выразительной атмосферы. Обитатели ночлежки готовятся к ночному разгулу. Они затягивают песню, но...

«*(Дверь быстро отворяется.)*

Барон *(стоя на пороге, кричит)*. Эй... вы!.. Иди... идите сюда! На пустыре... там... актер... удавился!

(Молчание. Все смотрят на Барона. Из-за его спины появляется Настя и медленно, широко раскрыв глаза, идет к столу.)

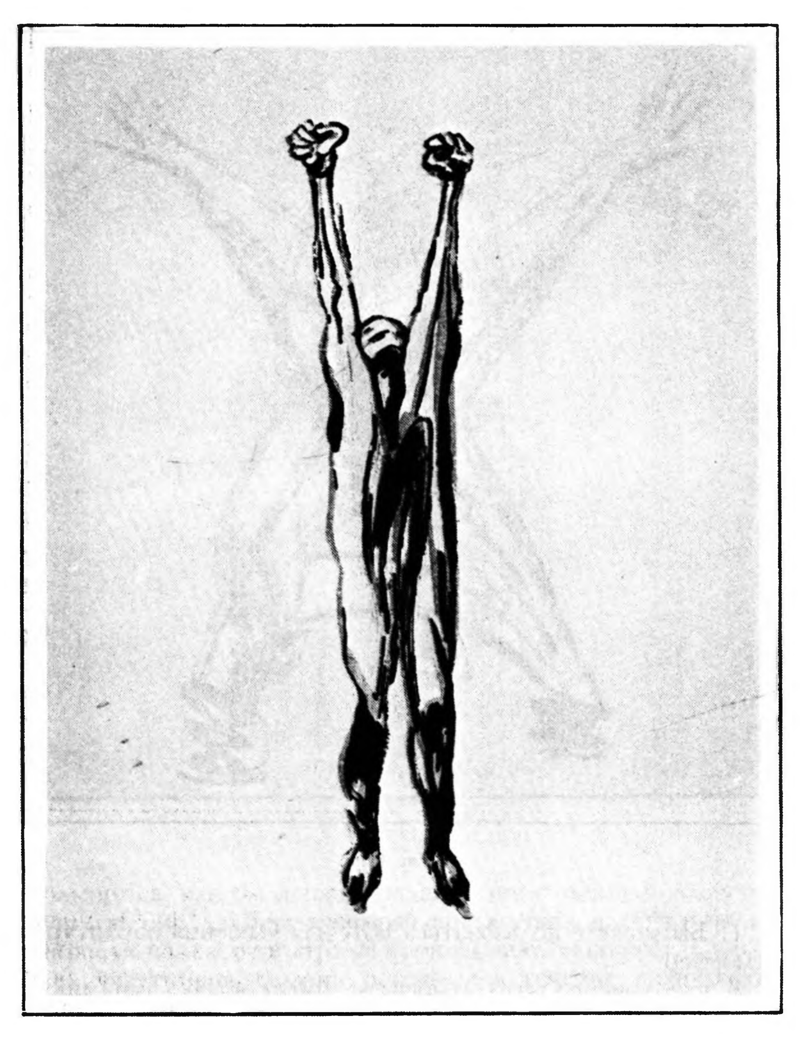


Рис. 7

Сатин *(негромко)*. Эх... испортил песню... дур-рак! *Занавес»*.

С выходом Барона атмосфера внезапно меняется. Она начинается шоком, имеет вначале максимальную напряженность и к концу постепенно ослабевает в своей силе. Ее основную окраску вначале вы можете пережить как острую боль и изумление, переходящие в тоскливую подавленность

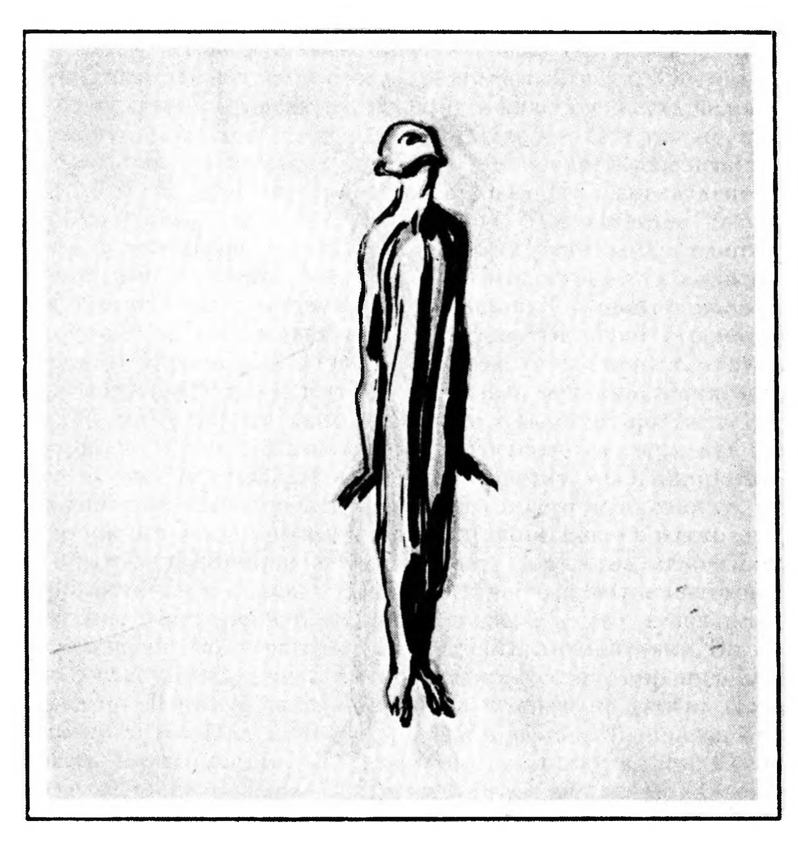


Рис. 8

в конце. Вы делаете первую попытку найти ПЖ. Он может быть, например, таким (см. рис. 7): руки быстро (сила) вскидываются вверх (изумление), кулаки сжимаются (боль и сила) и после некоторой паузы (шок) медленно опускаются вниз (нарастающая тоска и подавленность) (см. рис. 8). Вы, может быть, найдете, что окраска боли при первом шоке сильнее отразится в жесте, если вы, вскинув вверх руки, скрестите их над головой (см. рис. 9). После паузы вы медленно, с возрастающей окраской тоски опускаете руки вниз, держа их близко к телу (подавленность). Известная беспомощность связывается для вас с концом атмосферы — вы постепенно разжимаете кулаки, плечи ваши опускаются, шея вытягивается, ноги выпрямляются и плотно прижимаются одна к другой (см. рис. 8).



Рис. 9

Проделав такой или подобный ему ПЖ, вы и ваши партнеры вживетесь в атмосферу и, какие бы мизансцены вам ни предложил режиссер, какие бы слова ни дал автор, через них вы будете излучать атмосферу в зрительный зал. Она объединит вас и с партнерами и со зрителем, вдохновит к игре и освободит от клише и дурных сценических привычек.

5) Для речи.

5) Наконец, вы можете пользоваться ПЖ при работе над *текстом* вашей роли.

Рудольф Штейнер, разработавший на основании духовно-научных исследований новый метод для развития художественной речи, говорит: «Речь человека есть *движение*,

*действие»**. Каждый звук, как гласный, так и согласный, невидимо заключает в себе определенный жест. Он может быть вскрыт и произведен видимо, в качестве жеста человеческого тела. Жесты эти различны между собой так же, как и самые звуки. Звук «а», например, заключает в себе невидимо жест раскрытия, принятия, отдачи себя впечатлению, приходящему извне, жест изумления, благоговения. Расходясь под углом из груди, как из центра, руки раскрываются, принимая вид чаши. Жест «у», напротив, стремится закрыться, замкнуться от внешнего впечатления. Он настораживает сознание, в нем живет страх. Вытянутые руки стремятся принять параллельное положение, так же как и ноги, плотно прилегающие одна к другой. Согласный звук «м», например, углубленно, медитативно проникает в явление, постигая его сущность. Руки, одна за другой, устремляются вверх, как бы все глубже погружаясь в объект познания. «Н», напротив, касается впечатления легко, скользит по его поверхности, не проникая в него глубоко. Оттенок иронии живет в жесте «н»: кисти рук и кончики пальцев только слегка, на мгновение, прикасаются к объекту познания. Гласные звуки интимнее связаны с внутренней жизнью человека, с его душевными переживаниями, чувствами, симпатиями, антипатиями. Звуки же согласные отражают в себе, в своих жестах, мир внешних явлений. В них в далекие времена человек подражал этим явлениям сначала в жестах, потом в звуках. Выполняя эти жесты эвритмически, то есть видимо, вы пробуждаете в себе чувства, силы и образы, соответствующие *содержанию* каждого звука-жеста. Будучи пробуждены в вашей душе, они проникают в самый звук вашего голоса и делают вашу речь содержательной, живой и художественной. Звуки, комбинируясь в слоги, слова и фразы, влияют друг на друга, вызывая бесконечное разнообразие нюансов, обогащая и изменяя друг друга. Актер должен заново учиться произносить каждый звук в отдельности (как в детстве он учился писать каждую букву в отдельности), для того чтобы позднее иметь право, забыв свою кропотливую подготовительную работу, отдаться свободно своей творческой речи.

Я не могу дать здесь хотя бы сколько-нибудь исчерпывающего представления о звуковой эвритмии Рудольфа Штейнера. По этому вопросу существует обширная

---

* Та часть эвритмии Рудольфа Штейнера, которая посвящена разработке художественной речи, в отличие от эвритмии музыкальной, педагогической, медицинской, называется Laut Eurythmie (звуковая эвритмия). *(Примеч. Чехова.)*

литература, и к ней я отсылаю читателя, считая своим долгом горячо рекомендовать ему основательное знакомство с ней.

Основное различие между ПЖ, как он описан здесь, и жестом эвритмическим заключается в том, что первый создаете вы сами. Он имеет чисто субъективную ценность. Второй — существует объективно и не может быть изменен вами (так же как звук «а» не может быть изменен в звук «б»). Вы можете варьировать эвритмический, уже заранее данный жест, в то время как ПЖ вы должны найти, изобрести заново. Но как тот, так и другой служат одной цели: они дают *силу, выразительность, красоту и жизнь* вашей речи.

Не надо, однако, забывать, что ПЖ не может вполне заменить собой жеста эвритмического, прорабатывающего речь актера *вообще*. По сравнению с ним ПЖ будет всегда только *частным* случаем. Кроме того, актер, усвоивший эвритмический жест, благодаря его совершенству и полноте будет легче находить жесты психологические. Во многих случаях актер, несомненно, предпочитает воспользоваться эвритмическим жестом (и это не только для речи), вместо того чтобы искать свой ПЖ.

Ничто не может ограничить проявление вашего таланта в такой мере, как речь, в которой принимают участие *только* ваши голосовые связки. Это случается всегда, когда импульс речи исходит от рассудка, когда ваши чувства и воля остаются холодными и пассивными. Ваше внимание сосредоточивается на том, *что* вы говорите. Но не этим определяется ценность художественной речи. В том, *как* она звучит, заключается ее достоинство. ПЖ, так же как и жест эвритмический, скрытый в звуке и слове, пробуждает ваши чувства и волю, поднимает вашу речь над повседневной и делает ее проводником ваших творческих (не рассудочных) импульсов. Я попробую на примере показать способ практического применения ПЖ в работе над ролью.

Вы готовите монолог Горацио в сцене, где Дух отца Гамлета впервые является ему.

«Горацио
Постой! Смотри: опять явился он!
Пускай меня виденье уничтожит,
Но я, клянусь, его остановлю.
Виденье, стой! Когда людскою речью
Владеешь ты — заговори со мною.
Скажи: иль подвигом благим могу я
Тебе покой твой возвратить,
Или судьба грозит твоей отчизне,
И я могу ее предотвратить?



Рис. 10

О, говори! В твоей минувшей жизни
Ты золото не предал ли земле,
За что, как говорят, вы, привиденья,
Осуждены скитаться по ночам?
О, дай ответ! Постой и говори!
Останови его, Марцелло!»

(Перевод А. Кронеберга)

Как и прежде, вы обращаетесь к вашему воображению. Вслушиваясь в речь Горацио, вглядываясь в его душевное состояние и следя за его движениями, вы делаете первую попытку создать ПЖ для его речи. Вся она представляется вам вначале как *горячее, бурное устремление вперед,* как желание задержать Дух и *проникнуть* в его тайну. Пусть первый

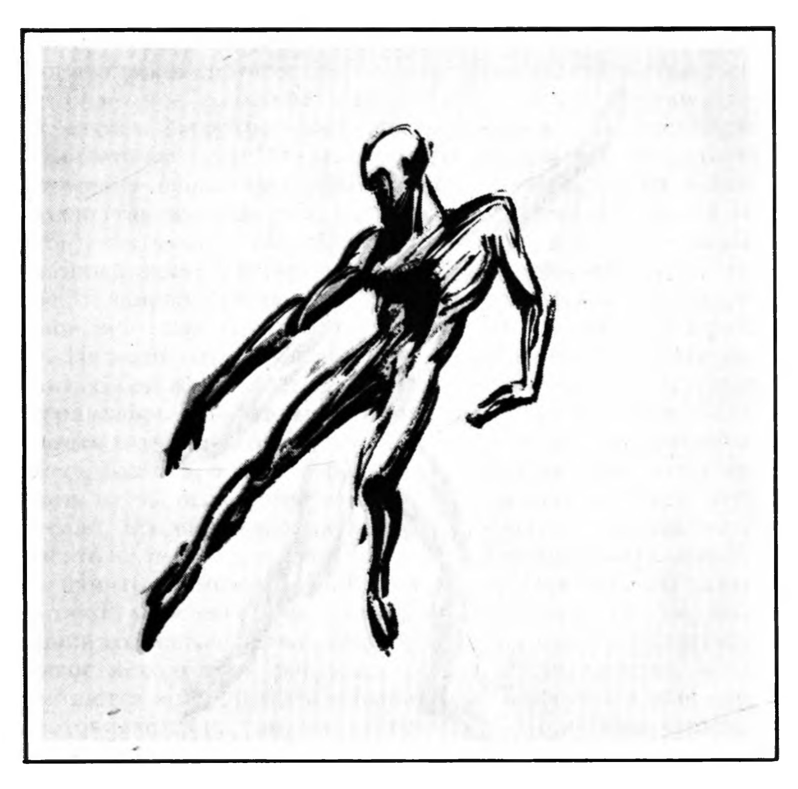


Рис. 11

«набросок» вашего ПЖ будет таким: сильный выпад всем телом вперед, с правой рукой, также устремленной вперед и вверх (см. рис. 10). Вы проделываете жест много раз и затем пробуете (уже без жеста) произносить слова монолога, пока общий характер вашего жеста с его окрасками не начнет звучать в произносимых вами словах.

Теперь вы шаг за шагом начинаете искать детали монолога. Первое, что, может быть, подскажет вам ваша художественная интуиция, будет тот контраст, который отличает начало монолога от конца. *Уверенно, твердо,* но все же *благоговейно* начинает Горацио свое обращение к Духу. *Мольба* звучит в его словах. Но Дух удаляется, не дав ответа. Усилия Горацио напрасны. Он теряет терпение. Его уверенность обращается в *растерянность,* благоговение сменяется *оскорбительной настойчивостью,* мольба становится *приказом,* и вместо торжественности в его словах звучит *резкая раз-*

дражительность. Теперь у вас два жеста: один отражает волю и окраску начала, другой — конца. Они построены вами по контрасту (см. рис. 11).

Проработав и усвоив их, вы произносите текст начала и конца монолога, пока контраст, заложенный вами в жесты, не зазвучит в ваших словах. Вы идете дальше и, может быть, находите, что *темпы* обоих жестов различны: в начале медленнее, чем в конце. Вы снова работаете над жестами и потом над текстом. Постепенно вы вскрываете все новые и новые детали и воплощаете их в жестах.

Чем больше выясняется для вас контраст начала и конца, тем больше средняя часть монолога выступает перед вами как постепенный *переход*.

Вы видите, что средняя часть монолога сама распадается на несколько частей. Каждая часть, каждая новая попытка Горацио остановить Дух есть ступень перехода от начала к концу:

1. «Постой! Смотри: опять явился он!
Пускай меня виденье уничтожит,
Но я, клянусь, его остановлю.
Виденье, стой! . . . .
2. . . . . Когда людскою речью
Владеешь ты — заговори со мною.
3. Скажи: иль подвигом благим могу я
Тебе покой твой возвратить,
Или судьба грозит твоей отчизне,
И я могу ее предотвратить?
4. О, говори! . . . .
5. . . . . В твоей минувшей жизни
Ты золото не предал ли земле,
За что, как говорят, вы, привиденья,
Осуждены скитаться по ночам?
6. О, дай ответ! . . . .
7. . . . . Постой и говори!
8. Останови его, Марцелло!»

Речь Горацио не течет плавно: она прерывается (внешне и внутренне) после каждой неудавшейся попытки остановить Дух и раскрыть его тайну. Для каждой из этих частей вы создаете отдельные жесты (переход от начала к концу) и прорабатываете их. Теперь взгляните на первую часть: как много накопилось в сердце Горацио неясных предчувствий в ожидании встречи с таинственным Духом, какая борьба между верой и неверием волновала его душу! Какая скрытая сила жила в нем *до* того, как он произнес свое

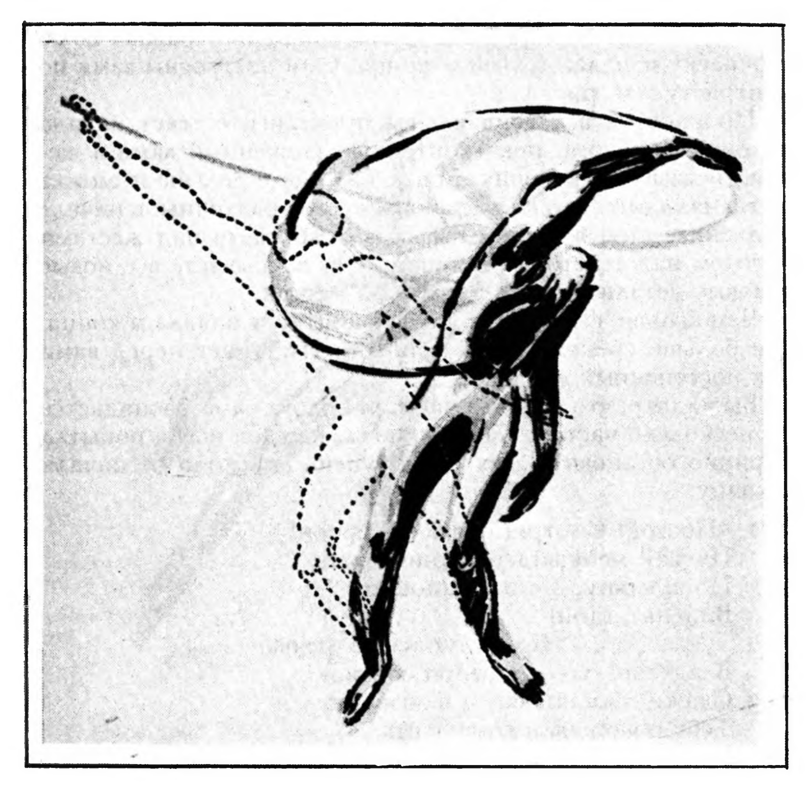


Рис. 12

первое слово в присутствии загадочного Духа! Вы чувствуете: начало монолога имеет как бы прелюдию. Вы воплощаете ее в жест: прежде чем устремиться вперед, рука ваша широким, сильным, но мягким движением описывает круг в пространстве над вашей головой. Тело, следуя движению руки, тоже сначала наклоняется вперед (см. рис. 12). После этой прелюдии («Постой! Смотри: опять явился он!»), после того как все, что накопилось в душе Горацио в ожидании встречи, предпослано речи, звучат слова Горацио: «Пускай меня виденье уничтожит...» Вы всматриваетесь в последнюю, заключительную часть монолога. Горацио потерял достоинство, самообладание, покой. Душа его опустошена. Что предшествует его последним словам? Ничего! «Прелюдии» нет. Слова вырываются внезапно, быстро, без подготовки.

Прорабатывая таким образом монолог дальше, вы найдете множество деталей в каждой из его частей. Но не

всегда вы найдете монолог, построенный гармонично. Что должны вы делать в таком случае? Найдя общий жест, обнимающий весь ваш монолог (или диалог), вы отыскиваете наиболее важные по их психологическому значению отдельные слова и превращаете их в ПЖ. Они будут служить вам этапами вашего монолога (или диалога), так же как в разобранном выше примере такими этапами были относительно самостоятельные части речи Горацио.

Но вы можете встретить и такой случай, когда то, что происходит на сцене, является одним из важных моментов пьесы, когда не только каждое движение, но каждый звук, оттенок голоса имеет решающее значение для хода действия и когда вместе с тем слова, данные автором, незначительны, невыразительны и слабы по содержанию. В таком случае вся ответственность ложится на вас как на актера. *Вы* должны наполнить незначительные слова содержанием, соответствующим силе и глубине момента. Здесь ПЖ может оказать вам незаменимую услугу. Вы создаете его, исходя из психологического содержания данного положения, и кладете в основу слов автора и своей игры. Возьмем пример. Сцена «Мышеловка» в «Гамлете» (акт 3, сцена 2). Гамлет дает представление во дворце. Актеры разыгрывают сцену отравления. Гамлет наблюдает короля Клавдия: его реакция на сцену скажет Гамлету, совершил ли Клавдий убийство. Напряженная атмосфера предвещает катастрофу. Уязвленная совесть короля поднимает хаотические силы в его душе. Приближается решительный момент: убийца на сцене вливает яд в ухо спящего «короля». Клавдий теряет самообладание. Напряженная атмосфера взрывается:

«Офелия. Король встает!
Гамлет. Как? Испуган ложною тревогой?
Королева. Что с тобой, друг мой?
Полоний. Прекратите представление!
Король. Посветите мне! Идем!
Полоний. Огня! Огня! Огня!»

(Перевод А. Кронеберга)

Вы видите, что, кроме фразы Гамлета, все слова бессодержательны (они немногим лучше и в оригинале). Возьмите фразу короля: «Посветите мне! Идем!» Если вы, играя эту роль, захотите ограничиться произнесением реплики так, как она дана автором, вы рискуете ослабить остроту кульминационного момента как вашей игры, так и всей трагедии. Ужас, ненависть, муки совести, жажда мести... Король

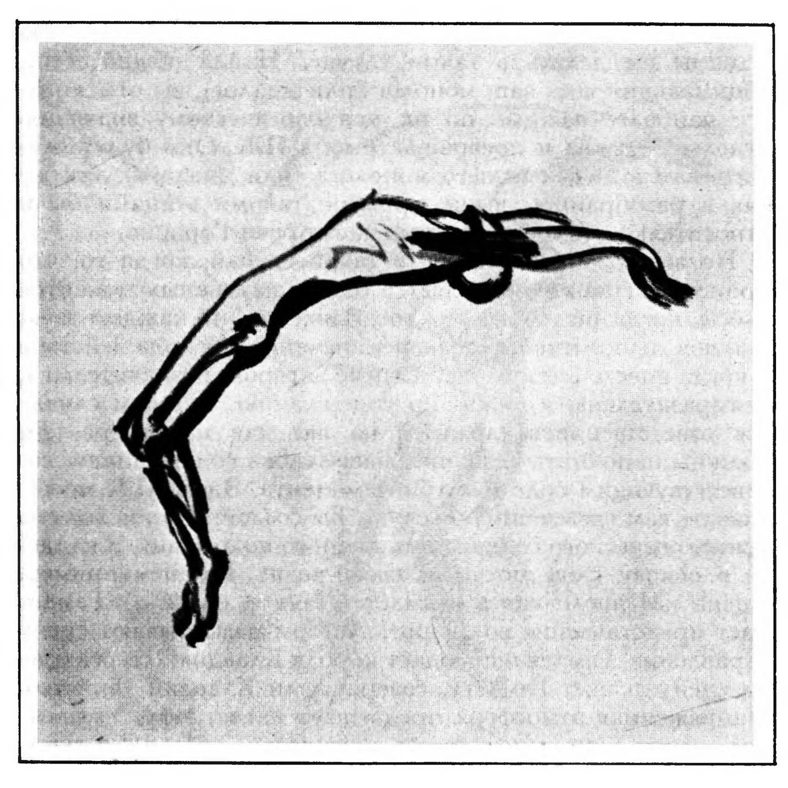


Рис. 13

бежит... и, может быть, еще пытается сохранить королевское достоинство... Образы возможного отмщения и спасения вспыхивают в сознании короля, но мысли путаются, ускользают, туман застилает его взор... нет опоры... он в ловушке, как дикий, затравленный зверь... Многое должны вы передать публике в этот момент своей игрой и словами, так мало выражающими значительность и силу момента. Вы ищете ПЖ. Несмотря на сложность момента, ваш жест должен быть, как всегда, прост и ясен. Ваша интуиция подсказывает вам, например, *широкий жест падения назад, навзничь*, в бессознательность, в неизвестность, в тьму... Руки с силой вскидываются вверх и вместе с телом и головой запрокидываются назад. Ладони и пальцы рук раскрываются в самозащите... *боль, страх, холод* (окраски жеста). Откинувшись назад до предела, вы в вашем воображении продолжаете падение все глубже и глубже (см. рис. 13). Вы «репетируете» жест,

совершенствуя и развивая его в деталях, и когда силы и окраски его зазвучат в ваших словах — они дадут вашей фразе недостающую ей значительность момента.

Я убедительно прошу моего читателя помнить, что все описанные выше психологические жесты и связанная с ними трактовка ролей и отдельных сцен — не больше как *примеры возможной* интерпретации. Читатель, пользуясь психологическим жестом, может и *должен* сохранить свой индивидуальный подход к ролям. Я хотел показать читателю на примере, КАК он может пользоваться психологическим жестом, но отнюдь не ЧТО он должен при этом думать о той или иной роли, сцене, атмосфере и т. д.

Образ за словом.

Несколько слов о роли воображения для художественной речи.

Рассудочное содержание или абстрактная мысль, стоящие обычно за словами нашей повседневной речи, не позволяют ей подняться до степени художественной выразительности. На сцене мы часто опускаем речь на еще более низкую ступень, мы не даем ей даже рассудочного содержания. Слова превращаются в пустые звуковые формы. Такие слова быстро надоедают актеру и становятся помехой в его работе над ролью. Актер начинает насиловать свои чувства, прибегать к голосовым штампам, выдумывать интонации, «нажимать» на отдельные слова и т. п., ослабляя в себе творческий импульс.

Одним из лучших средств оживить речь и поднять ее над повседневной является ваше воображение. Слово, за которым стоит образ, приобретает силу, выразительность и остается живым, сколько бы раз вы его ни повторяли. Если вы в сценах, которые кажутся вам существенными для пьесы в целом или для вашей роли, отыщете главные фразы и в них важные слова и затем превратите эти слова в образы — вы оживите вашу речь. Ее выразительность распространится постепенно и за пределы выбранных вами слов, все больше и больше пробуждая в вас творческую радость при произнесении текста вашей роли. Как будете вы, не имея хорошо проработанных образов за словами, говорить со сцены такие монологи короля Лира, как «Услышь меня, природа!..» (акт 1, сцена 4), «Злись, ветер, дуй...» (акт 3, сцена 2), «Зачем меня из гроба вынули?..» (акт 4, сцена 7) и т. п.? Вы можете также взять слова, относящиеся к одной определенной теме в пьесе, и создать образы для каждого из этих слов. Вы можете, например, выделить все слова, где Лир говорит о своих детях. Вы увидите, что нигде на протяжении всей

трагедии он не произносит слов: «Корделия», «Регана», «Гонерилья» или, обращаясь к ним: «ты», «вы» и т. п. в одном и том же смысле (что легко может показаться при поверхностном подходе к работе). Каждый раз за ними стоят в сознании Лира иные образы. Эти образы вы, как исполнитель роли Лира, должны вызвать в своем воображении. Вы увидите, как оживут эти важные для Лира слова и как они оживят и наполнят выразительностью и множество других слов, фраз и даже целых сцен. Или в «Двенадцатой ночи», выделив все слова, связанные с темой любви (все герои «Двенадцатой ночи» влюблены или любят), вы создадите для них различные образы — ваша речь получит свежесть, и основная тема пьесы выиграет. И не только важные слова следует вам просмотреть и оживить в вашей роли — за всяким словом, которое не удается вам, вы можете создать оживляющий его образ. «Какой миленький носик у твоего барина»,— говорит дочь городничего Осипу. Как часто произносит актриса эту фразу с «нажимом», с целью вызвать смех. Не проще ли представить себе этот «носик» и дать ему самому сделать фразу смешной, живой и легкой?

Созданные вами образы вы прорабатываете день за днем, совершенствуя и укрепляя их.

Вернемся к ПЖ.

Чтение пьесы.

Я указал пять случаев применения ПЖ в практической работе над ролью. Но по мере того, как вы начнете овладевать техникой ПЖ, вы увидите, что применение его, в сущности, гораздо шире и свободнее. Вы усвоите, например, новый род чтения пьесы. За ее событиями, образами и действиями, за чувствами, волевыми импульсами, смехом и слезами автора вы начнете видеть вспыхивающие то тут, то там ПЖ. И вы уже не будете спрашивать себя, как возник тот или иной жест в вашем воображении, что отразил он: атмосферу ли, характер героя, сцену или слово (как вы не будете спрашивать, из каких отдельных букв составлено слово, смысл которого вы улавливаете при беглом взгляде на него). Такая игра жестов станет для вас новым способом проникновения в пьесу: вы будете читать ее как *актер, превращая литературное произведение в сценическое.* Простота, экономия времени при усвоении пьесы и более глубокое проникновение в ее психологическое содержание будут результатом такого чтения.

УПРАЖНЕНИЕ 7. Выберите для вашего упражнения одно из произведений Диккенса или Достоевского. (Оба они писали как *актеры,* и их образы дают наилучший материал

для упражнений на ПЖ.) Вы можете, разумеется, работать и над пьесами, в особенности для речи.

Делайте упражнение на ПЖ в следующем порядке:

1. Для всего выбранного вами образа в целом.

2. Для отдельного момента того же образа.

3. Для атмосферы. (Диккенс и Достоевский богаты атмосферами.)

4. Для отдельной сцены.

5. Для речи.

Следите за тем, чтобы ваш ПЖ был всегда прост. Работайте над ним так долго, как это нужно для того, чтобы он действительно пробудил в вас волю и чувство. Тогда он *сольется* с вами и не будет присутствовать в вашем сознании отдельно, развлекая внимание.

Ваши упражнения для речи стройте таким образом: сначала упражняйтесь в жесте только. Затем делайте жест и произносите слова (или слово) одновременно. И, наконец, произносите слова, *не* делая жеста.

Упражняйтесь в обратном порядке: сначала сделайте полный, хорошо сформированный жест и затем начните *воображать:* какая сцена могла бы быть сыграна на основе этого жеста? Какой образ? Какая атмосфера? Какая фраза могла бы быть произнесена?

Сделайте другой ПЖ и, усвоив его, начните импровизировать короткие сцены со словами (одни или с партнерами).

Попробуйте найти ПЖ: 1) для лиц, известных вам из истории, 2) хорошо известных вам в жизни, 3) мимолетно встреченных на улице, 4) для фигур фантастических (сказки), 5) для фигур, изображенных на картинах, 6) на карикатурах. (Не старайтесь быть смешным. Чем серьезнее вы будете искать ПЖ, тем больше шансов, что он пробудит у вас юмор и *станет* смешным.)

Проделав предложенные упражнения, попробуйте усвоить себе технику чтения пьесы, как она была описана выше. При этом я рекомендую вам не задерживаться слишком долго на том или ином моменте пьесы, выжидая, когда появится ПЖ. Идите дальше, если он даже не появится сразу. В вас постепенно разовьется способность быстро улавливать вспыхивающие то тут, то там жесты. Помните, что цель ваша — выработать новую манеру чтения пьесы.

Восприимчивость к ПЖ.

Я перехожу к некоторым особенностям ПЖ, имеющим важное значение при его практическом применении. ПЖ только тогда будет в совершенстве выполнять для вас свое

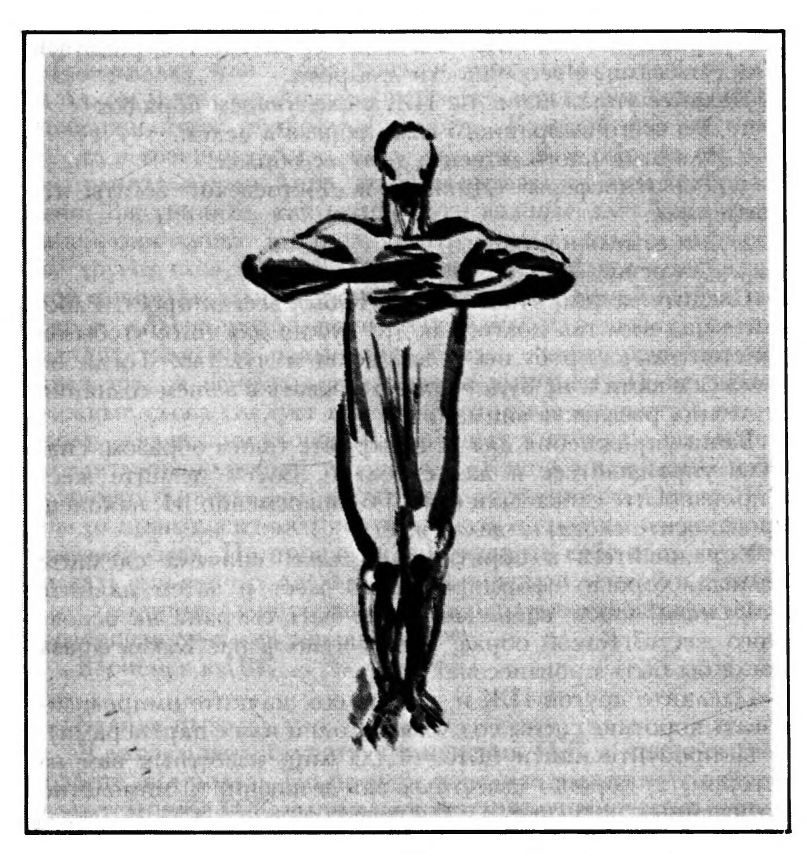


Рис. 14

назначение, когда вы путем упражнений разовьете свою восприимчивость по отношению к нему до такой высокой степени, что малейшее изменение в нем будет тотчас же вызывать реакцию ваших чувств и воли.

УПРАЖНЕНИЕ 8. Возьмите простой ПЖ. Не определяйте его окраски. Подберите короткую фразу, соответствующую ПЖ. Например, жест закрытия и фраза: «Я хочу остаться один» (см. рис. 14). Сделайте этот жест и постарайтесь «услышать» внутренне, какая окраска возникает в вашей душе. Предположим, что этой окраской будет *покой*. Сделайте жест с этой окраской. Усвойте его. Сделайте жест, произнося фразу. Произнесите фразу, не делая жеста.

Теперь проделайте снова тот же ПЖ, *слегка* изменив его. Если, например, положение вашей головы было прямым —

наклоните слегка голову вперед и опустите глаза. Какое изменение произошло в вашей душе? К покою присоединился, может быть, оттенок легкой *настойчивости*. Снова проделайте (неоднократно) измененный ПЖ, пока вы не будете в состоянии произнести выбранную вами фразу в полной гармонии с ним.

Внесите новое изменение: согните, например, слегка колено правой ноги. Постарайтесь уловить оттенок *безнадежности*. Произнесите фразу.

Соедините руки несколько выше, чем прежде (ближе к подбородку). Прежние окраски усилятся, и появится новый оттенок *необходимости* одиночества.

Поднимите голову и закройте глаза: *боль и мольба*.

Поверните ладони рук вовне, от себя: *самозащита*.

Слегка склоните голову на сторону: *сентиментальная жалость к себе*.

Согните три средних пальца каждой руки (ладони вовне): легкий оттенок *юмора* и т. д. (Повторяю: все это не больше как примеры *возможных* переживаний психологического жеста.)

Продолжайте, легко варьируя все тот же жест, прислушиваться к изменениям, происходящим в вас. Произнесите все ту же фразу. *Чем незначительнее изменения, тем тоньше восприимчивость*. Упражняйтесь до тех пор, пока *все ваше тело*, положения и движения вашей головы, плеч, шеи, рук, пальцев, локтей, корпуса, ног, направление вашего взгляда и т. д. будут вызывать в вас душевную реакцию.

Проделайте предложенное упражнение в вашем *воображении*. Добейтесь реакции вашей воли и чувств, как если бы вы делали жест фактически.

Прослушайте (или вспомните) хорошо известную вам музыкальную фразу. Создайте соответствующий ей ПЖ с окрасками. Проделайте его. Возьмите следующую музыкальную фразу. Найдите и для нее ПЖ. Сделайте оба жеста один за другим, гармонично переходя от одного к другому. Свяжите таким образом целый ряд ПЖ, созданных под влиянием музыки.

Следите, чтобы жесты ваши не принимали характер танцевальных, или так называемых пластических. По-прежнему они должны быть простыми и чистыми по форме.

Теперь перейдите к натуралистическим, бытовым движениям и положениям. Выберите фразу и произносите ее различным образом в различных положениях, например: сидя, лежа, стоя, прохаживаясь по комнате, прислонившись к стене, глядя в окно, открывая и закрывая дверь, входя

в комнату и выходя из нее, беря, кладя и отбрасывая предметы, и т. п. Следите, чтобы интонации произносимой вами фразы были подсказаны вам позой или движением и звучали в гармонии с ними.

Проделайте то же упражнение, *быстро* сменяя ваши позы и действия. Старайтесь выработать способность *мгновенной* внутренней реакции на внешнее действие или положение.

Кроме тонкой восприимчивости к производимым вами жестам два последних упражнения пробудят в вас чувство *гармонии* между внутренним переживанием и внешним его проявлением. Сценическая *правда* станет для вас внутренней необходимостью.

ПЖ выходит за пределы физического тела.

Я уже сказал, что слабый, безвольно сделанный ПЖ не может в достаточной мере пробудить ваших чувств и волевых импульсов. Но как сделать ПЖ сильным? Производя упражнения, вы могли заметить, что чрезмерное напряжение мускулов скорее ослабляет силу жеста, нежели увеличивает ее. Нужна сила другого рода.

Вашему физическому движению предшествует *душевный* импульс, желание, решение сделать то или иное движение. Этот импульс есть душевная *сила*. Она продолжает жить в вашем физическом движении и после того, как вы его сделали. Делая физическое движение, вы можете или сохранить эту внутреннюю душевную силу, или истощить ее преждевременно. Чрезмерное физическое напряжение истощает ее. Наоборот, физическое движение без излишнего напряжения сохраняет ее.

Но вы можете не только сохранить эту силу, производя жест, но и увеличить ее. Предположим, вы делаете острое, сильное движение, выбрасывая вперед ваше тело и руки. Сделав его, вы, естественно, достигаете предела вашего *физического* движения. Ваше тело *должно* остановиться. Если вы будете пытаться продолжать движение внешне, вы принуждены будете чрезмерно напрячь ваши мускулы и вместе с этим потерять значительную часть первоначальной внутренней силы. Но вы можете *продолжать* ваше движение и без такого напряжения мускулов. Если вы будете продолжать его путем *излучения внутренней силы в направлении сделанного движения, вы продолжите его, несмотря на остановку физического тела.* Вы получите при этом ощущение, что ваше внутреннее движение выходит за пределы внешнего, физического, сила ваша возрастает и тело освобождается от мускульного напряжения. Это и есть *та сила,* которая наполняет ПЖ и будит ваши чувства и волю.

Вас не должно смущать, если вначале вам будет казаться, что вы только *воображаете* внутреннюю силу. Воображение в связи с упражнениями постепенно сделает эту силу реальностью.

УПРАЖНЕНИЕ 9. Начинайте с простых движений: поднимите руку, опустите ее, вытяните вперед, в сторону и т. д. Делайте это движение без излишнего мускульного напряжения, *представляя* себе излучение, идущее в направлении сделанного движения.

Проделайте те же движения с большей физической силой, но без излишнего мускульного напряжения и в более быстром темпе, как и прежде представляя себе силу излучения.

Те же движения — с *чрезмерным* физическим напряжением. Ослабляйте постепенно мускульное напряжение, в то же время представляя себе, что физическая сила *заменяется* все возрастающей душевной. Встаньте и сядьте, пройдитесь по комнате, опуститесь на колени, лягте и т. п., стараясь проделывать эти движения при помощи вашей *внутренней силы*. Закончив движение внешне, продолжайте его внутренне.

Проделайте ПЖ с окрасками, стараясь отвлечься от физического тела и сосредоточить ваше внимание исключительно на внутренней силе жеста. Ваши излучения сами собой наполнятся окрасками ПЖ.

Сделайте простой этюд (уберите комнату, накройте на стол, приведите в порядок библиотеку, полейте цветы и т. п.). При всех движениях старайтесь уловить связанную с ними внутреннюю силу и излучение.

Снова проделайте ряд простых движений, но только в вашем воображении. В этом случае вы будете иметь дело с чистой формой внутренней силы и излучения. Проделайте таким же образом ПЖ.

Путем подобных упражнений вы познакомитесь с той силой, которая одна передается зрителю со сцены, привлекая его внимание.

Воображаемые пространство и время.

Следующая особенность ПЖ связана с переживанием пространства и времени.

Наша душа по природе своей склонна жить в нереальных пространстве и времени. Она повседневно вносит элемент фантастичности в нашу повседневную жизнь. Вспомните минуты, когда ваша душа была настроена счастливо и радостно. Не становилось ли для вас в эти минуты пространство шире, а время короче? И, наоборот, в часы

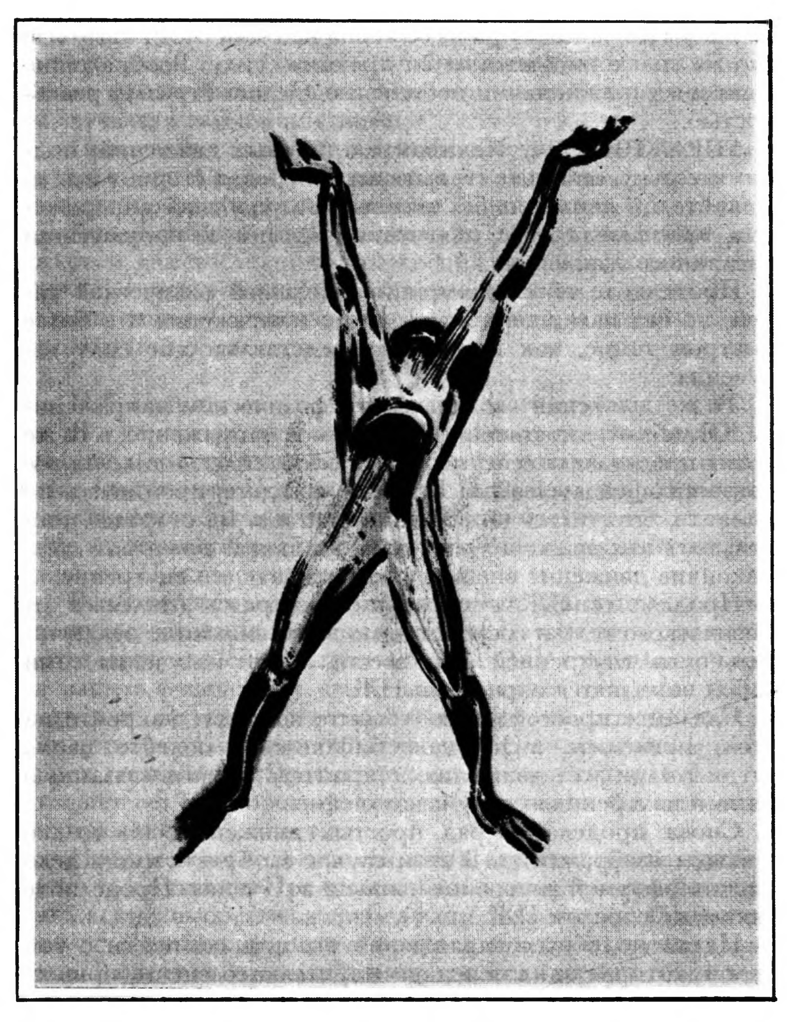


Рис. 15

тоски и душевной подавленности не замечали ли вы, как давило вас пространство и как медленно текло время? Наш рассудок, налагая запрет на все фантастическое и нереальное, скрывает от нас и эти, столь часто встречающиеся в жизни отклонения от «нормального». Но художник, актер, не должен забывать о них. Мир, в котором он живет, есть мир воображаемый. Вся его деятельность теряет свой смысл, как только он выключает из нее элемент фантастичности. Без него нет искусства.

Наш ПЖ (так мало общего имеющий с рассудком!) уже вносит этот элемент в сценическое искусство и дает возможность актеру развить и пробудить в себе любовь к фантастичному. Благодаря воображаемым пространству и времени актер пробуждает в своей душе творческие чувства, образы и волевые импульсы, которые иначе остались бы не вскрытыми для него.

В предлагаемом упражнении ваше воображение играет такую же важную роль, как и в предыдущем.

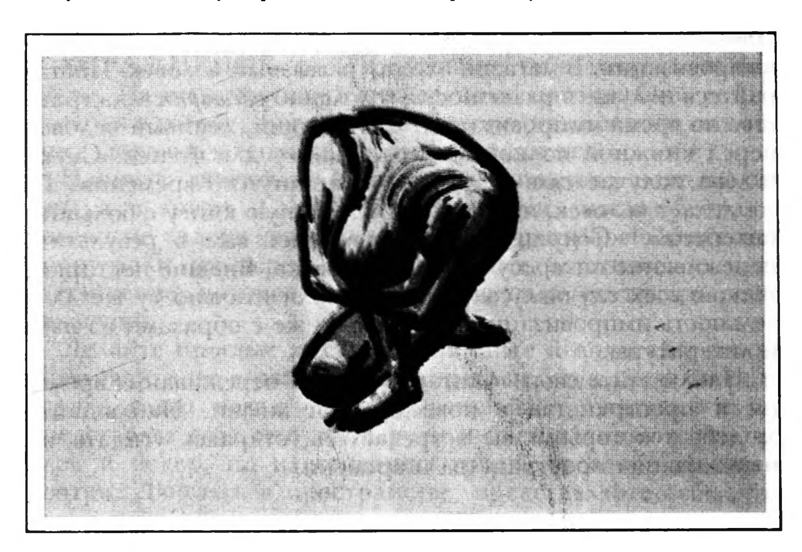


Рис. 16

УПРАЖНЕНИЕ 10. Начните с простых жестов: поднимите спокойно руку, представляя себе, что при этом проходит *много времени*. Сделайте тот же жест, сопровождая его представлением о *кратчайшем промежутке времени*.

Делайте подобные простые упражнения до тех пор, пока не почувствуете, что ваше воображение приобрело для вас силу убедительности.

Сделайте спокойно широкий жест *раскрытия* (см. рис. 15). Продолжайте его в вашем воображении бесконечно долго, распространяя в бесконечные дали. Тот же жест сделайте мгновенно, в ограниченном пространстве, фактически делая его в прежнем спокойном тоне.

То же — с жестом *закрытия*.

Начните с открытого жеста и затем закрывайте его, сжимая первоначальное беспредельное пространство до точки (см. рис. 16). Делайте жест сначала долго, потом

скоро. Тот же жест: сначала — долго, в беспредельном пространстве, к концу — быстро, в ограниченном пространстве. Затем: вначале — быстро, в беспредельном пространстве, к концу — долго, в ограниченном пространстве.

Найдите сами несколько вариаций с ПЖ.

Перейдите к несложным импровизациям. Например: застенчивый человек входит в магазин. Выбирает и покупает нужную ему вещь. Пусть застенчивость явится в результате *уменьшения, сжатия* пространства в воображении в течение импровизации. В магазин входит развязный человек. Постарайтесь получить развязность, мысленно *расширяя* пространство во время импровизации. Скучающий, ленивый человек перед книжной полкой выбирает книгу для чтения. Скука и лень получается в результате «растянутого времени». То же делает человек, ищущий определенную книгу с большим интересом. «Сокращенное время» даст вам в результате переживание интересующегося человека. Внешне постарайтесь во всех случаях сохранить приблизительно ту же длительность импровизации. Делайте то же с образами из пьес и литературы.

Наблюдайте свои «фантастические» переживания времени и пространства в повседневной жизни. Наблюдайте людей, с которыми вы встречаетесь, стараясь угадать их переживания пространства и времени.

ТЕЛО АКТЕРА

> Тело актера может быть
> или его лучшим другом,
> или злейшим врагом.

Не должно быть чисто физических упражнений.

Есть тип актеров, глубоко чувствующих свои роли, но не могущих выразить и передать зрителю со сцены своих переживаний во всей их полноте. Их внутренняя жизнь скована непроработанным, негибким телом. Процесс репетирования и игры на сцене для таких актеров часто является мучительной борьбой с их же собственным телом. Всякий актер в большей или меньшей степени страдает от сопротивления, которое оказывает ему тело. Телесные упражнения нужны, но они должны быть построены на ином принципе, чем те, которые обычно применяются в театральных школах. Гимнастика, пластика, фехтование, танцы, акробатика и т. п. мало способствуют развитию тела как

инструмента для выявления душевных переживаний на сцене. Чрезмерное злоупотребление ими вредит телу, делая его грубым и невосприимчивым к тонкостям внутренних переживаний. Тело актера должно развиваться под влиянием *душевных* импульсов. Вибрации мысли (воображения), чувства и воли, пронизывая тело актера, делают его подвижным, чутким и гибким. Поэтому в предлагаемом методе вы не найдете чисто физических упражнений.

Воображаемый центр в груди.

УПРАЖНЕНИЕ 11. Представьте себе *центр* в вашей груди. Из него излучаются жизненные потоки. Они устремляются в голову, руки и ноги. Ощущения крепости, гармонии, здоровья и тепла пронизывают ваше тело.

Начните двигаться. Импульс к движению исходит из центра в груди. Следите, чтобы плечи, локти, бедра и колени не задерживали излучения из центра, но свободно пропускали их через себя. Осознайте эстетическое удовлетворение, которое получает ваше *тело* от такого рода движений.

Делайте простые жесты: поднимайте и опускайте руки, вытягивайте их в различных направлениях, ходите вперед, вправо, влево, назад, садитесь, вставайте, ложитесь и т. п., представляя себе, что ваши руки и ноги начинаются не от плеч и бедер, но из середины груди, от воображаемого центра. Двигаясь в пространстве, представляйте себе, что центр в груди ведет и направляет вас.

Перейдите к более сложным движениям и простым импровизациям, сосредоточив внимание на центре в груди, импульсирующем ваши действия. Продолжайте упражнения, пока ощущение центра не станет для вас привычным и не будет требовать особого внимания.

Воображаемый центр в груди должен постепенно вызвать в вас ощущение, что ваше тело становится гармоничным, приближается к идеальному типу.

Формирующие движения.

УПРАЖНЕНИЕ 12. Делайте широкие, сильные движения телом (можете пользоваться ПЖ). Скажите себе: я, как скульптор, *ваяю* в окружающем меня пространстве. В воздухе остаются живые формы от движений моего тела. Акцентируйте начало и конец каждого движения. Представляйте себе воздух как среду, оказывающую вам легкое сопротивление. Производите движения в различных темпах, с различной остротой или плавностью.

При всякого рода движениях сохраняйте прежнюю внутреннюю силу. Сила не должна переходить в мускульное напряжение. Делайте простые импровизации.

Плавные движения.

УПРАЖНЕНИЕ 13. Проделайте те же движения, что и в предыдущем упражнении, вызвав в себе ощущение: мои движения *текут* в пространстве, переходя одно в другое без остановок, мягко и плавно. Не акцентируйте их начала и концы, но остерегайтесь и бесформенной расплывчатости, так же как и красивости так называемых пластических движений. Как и в предыдущем упражнении, они должны быть строги, ясны и просты. Пусть они приливают и отливают, как большие волны. Следите, чтобы внутренняя сила при этом, с одной стороны, не переходила в мускульное напряжение, с другой — не становилась чрезмерно слабой. Окружающий вас воздух при этом упражнении представляйте себе как водную поверхность, по которой легко скользят ваши движения. Меняйте темпы. Перейдите к импровизациям.

Реющие движения.

УПРАЖНЕНИЕ 14. Движениям этого рода вы легче всего можете научиться, наблюдая полет птиц. Ваши руки, ноги, как и все тело, вы представляете себе во время движения реющими в пространстве. Непрерывно сливаясь одно с другим, выливаясь одно из другого, движения ваши все же не должны становиться бесформенными. Внутренняя сила при этом упражнении может возрастать и убывать, но исчезать совсем она не должна. Вы можете внешне задерживать ваши движения, внутренне продолжая «полет». Воздух вы переживаете как среду, *побуждающую* вас к движению (полету). Меняйте темпы. Делайте простые импровизации.

Излучающие движения.

УПРАЖНЕНИЕ 15. Те же движения сопровождайте представлением об *излучении*. Ваши руки, грудь и все тело высылают излучения в различных направлениях по вашему желанию. Меняйте характер движений и излучений: стаккато, легато, медленно, быстро; высылайте излучения на далекое или близкое расстояние непрерывно, с паузами и т. п. Воображайте воздух вокруг вас исполненным света. Делайте импровизации.

Усвоив предыдущие упражнения, начните снова делать их, на этот раз имея в виду воображаемый центр в груди.

Делайте простые импровизации, применяя все четыре рода движений. Не предрешайте заранее, когда и какой род движения вы используете. Характер вашего действия во время импровизации подскажет вам, какое движение вам следует применить *.

Четыре качества.

Четыре качества присущи истинному произведению искусства: *легкость*, *форма*, *целостность* (завершенность) и *красота*.

Как художник, вы должны развить в себе *способность* проявлять их во всех ваших движениях, словах и душевных переживаниях на сцене.

Легкость.

Такие произведения искусства, как «Лаокоон», «Мыслитель» Родена, «Моисей» Микеланджело или архитектурные постройки позднейшей готики, несмотря на тяжесть материала и громоздкость размеров, производят впечатление легкости. Камень и мрамор как материал преодолен в них формой, созданной гением художника. Вы, как актер, можете победить тяжесть своего тела и всех средств выразительности на сцене своей внутренней силой.

УПРАЖНЕНИЕ 16. Вспомните моменты из вашей жизни, когда вы были в тяжелом, подавленном или, наоборот, легком, веселом настроении. Сравните их. Тяжесть или легкость переживались вами не только в душе, но и в теле. Сосредоточьтесь на некоторое время на воспоминаниях пережитой вами легкости.

Стоя спокойно и прямо, доведите до своего сознания две противоположные мысли: «я прикован к земле тяжестью моего тела» и «прямое положение моего тела, устремляющегося вверх от земли, освобождает меня от тяжести материи». Сосредоточьтесь на второй мысли. Время от времени возвращайтесь к этому упражнению.

Делайте простые движения, стараясь достигнуть легкости. Повторяйте одно и то же движение по многу раз. Не принимайте ошибочно *слабость* за легкость. Сохраняйте необходимую силу и при легких движениях. Постепенно переходите ко все более широким и сложным движениям. Упражняйтесь в прыжках.

---

* Тот, кто знаком с эвритмией Рудольфа Штейнера, узнает в описанных выше движениях четыре элемента: землю, воду, воздух и огонь, имеющих важное значение при формировании движений и художественной речи. *(Примеч. Чехова.)*

Сделайте несложную импровизацию с немногими словами, стараясь вызвать в себе внутреннюю и внешнюю легкость.

Перейдите к импровизациям с тяжелыми настроениями и действиями, но *выполняйте* их с возможной легкостью. Тяжелые движения, настроения и речь на сцене способны подавить и даже оттолкнуть зрителя, если вы, как актер, поддавшись им, сделаете тяжелой и вашу *игру*. Тяжесть может быть показана на сцене только как *тема*, но не как *манера* игры. «It is the lightness of touch which more than anything else, makes the artist» (Edward Eggeston) *.

Приучайтесь делать с легкостью и все ваши упражнения. Легкость близка к чувству юмора. «При усвоении актерской техники,— говорит Рудольф Штейнер,— юмор играет важную роль».

Форма.

Так же как легкость, истинным произведениям искусства присуща и ясно выраженная *форма*. Даже в неоконченных произведениях больших мастеров можно видеть стремление к четкой форме. Их громадная внутренняя активность и пламенное воображение (о котором мы, современные художники, с трудом можем составить себе представление) принуждали их к исканию ясной, законченной формы. Без нее вулканическая сила их гения рождала бы только хаос. Не чувствует необходимости в форме только слабый, безжизненный творческий импульс.

Актер имеет дело с *подвижной формой* своего тела. Выразительность его зависит от *чувства формы*.

УПРАЖНЕНИЕ 17. Сделайте жест, внутренне задержавшись вниманием на его *начале и конце*. Отграничьте его, таким образом, от всякого *до и после*. Изучите этот жест, как бы прост он ни был, повторив его несколько раз. Начните работать над его четкой формой. Смысл упражнения заключается не только в том, чтобы найти четкую форму для данного жеста, но главным образом и в том, чтобы пробудить в *вашей душе чувство формы*. Переходите к новому жесту только после того, как вы получите *эстетическое удовольствие* от изученного, легко выполняемого и хорошо сформированного жеста.

Проделайте тот же жест в вашем воображении. Добейтесь и в этом случае эстетического удовлетворения. Перейдите к более сложным жестам.

---

* «Именно по тончайшим штрихам, более чем по чему-либо другому, узнается подлинный артист» (Эдвард Эгестон). *(Англ.)*

Работайте таким же образом над словами и фразами. От простых и коротких переходите к более сложным и длинным.

Перейдите к коротким импровизациям, стараясь *во время игры* сохранять по возможности чувство формы. В импровизации может оказаться много «начал» и «концов» — старайтесь мимолетно отметить их в своем сознании. Избегайте резкости, которая может вкрасться в ваши упражнения. Это может случиться, впрочем, только если ваше представление о форме станет слишком внешним. Живая форма зарождается не вовне, но внутри, в душе.

Встаньте прямо, спокойно, без напряжения. Сосредоточьтесь на мысли: «мое тело есть форма». Рассмотрите *мысленно* форму вашего тела. Начните двигаться (также спокойно и просто), сознавая: «мое тело есть *движущаяся* форма». Повторяйте это упражнение ежедневно.

УПРАЖНЕНИЕ 18. Дальнейший шаг состоит в усвоении известных идей. Вы найдете их у Рудольфа Штейнера, в его лекциях об эвритмии. Я привожу здесь некоторые из них в сжатом виде.

Различным образом связаны с землей человек и животное. В то время как животное всеми четырьмя конечностями касается поверхности земли — руки человека свободны. Позвоночник животного расположен параллельно к земной поверхности — человек стоит прямо. Голова животного наклонена к земле — голова человека устремлена вверх. По сравнению с животным тело человека *свободно* и может служить его высшим, творческим целям. Вживитесь в различие форм животного и человеческого тела и постарайтесь по-новому *оценить* преимущества вашего тела.

Вдумайтесь в форму и положение головы человека. В своей завершенности (круглости) она отображает космос. Покоясь на плечах и шее, обращенная вверх, к солнцу и звездам, она исполнена творческих идей и образов. Ее выразительность на сцене — в ее *положении по отношению к телу*. Искусственная мимика лица, гримаса, уничтожает выразительность головы. Гримаса — попытка делать «жесты» головой. Голова не предназначена для «жестов», и всякое усилие привести в движение мускулы лица — неэстетично. Лицо и в особенности глаза сами отражают внутреннюю жизнь актера на сцене, если он отказывается от насильственной мимики.

Руки человека — наиболее подвижная и свободная часть его тела — связаны с чувствами. Ритмы дыхания и биения сердца в груди (в сфере чувства) непосредственно

вливаются в руки, делая их выразителями тончайших настроений и чувств. Актеры часто забывают, как выразительны могут быть их руки.

В ногах человека выражается их воля. Вглядитесь в походку человека, и вы увидите индивидуальные особенности его воли. Воля бывает не только сильная и слабая, как часто думают актеры. По словам д-ра Ф. Риттельмейра, есть воля сильная, но быстро ослабевающая, и воля длительная, возрастающая от столкновения с препятствиями; воля гибкая, подвижная или неподвижная; воля сознательная, пробужденная или спящая; воля протестующая, не терпящая вещей, как они есть; воля социальная, находящая радость в совместных усилиях многих, или, наоборот, воля, слабеющая при совместной работе; воля прямая, не прямая, внешняя, внутренняя, духовная, материалистическая, эгоистическая и т. д. Наблюдайте походки людей, стараясь определить характерные особенности их воли. Разумеется, руки человека также проникнуты волей, но в них она окрашена чувствами.

Мысли, упражнения и наблюдения такого рода постепенно научат вас иначе переживать и пользовать свое тело на сцене как движущуюся форму, как инструмент, при помощи которого вы воплощаете перед зрителем ваши художественные образы. В вас вырабатывается то особое, тонкое чувство красоты и правды, которое лучше всего можно определить словами: *«эстетическая совесть»* *. Ваше тело станет «мудрым» на сцене. Разве не замечали вы, как «немудро» может выглядеть тело актера на сцене, если он никогда глубоко не думал о теле, не пытался оценить его как средство выразительности, со всеми его особенностями, достоинством и благородством форм? Никакие мудрые слова, данные автором, и никакой костюм, сделанный художником, не скроют «немудрого» тела на сцене. Не только драматические образы нуждаются в «мудром» теле: клоун с «немудрым» телом едва ли вызовет вашу улыбку. Глупость смешна на сцене, только когда ее *изображают.*

Чувство целого.

Третье из упомянутых мною качеств — *целостность* (завершенность) художественного произведения — является результатом способности художника переживать свое произведение как *единое целое.*

---

* Выражение немецкого философа Шрейера. *(Примеч. Чехова.)*

Вы, как актер, играя на сцене, творите *во времени.* Вы продвигаетесь последовательно *от начала к концу.* Поэтому начало и конец являются объединяющими моментами в вашей игре. Развив в себе путем упражнений способность *одновременного* переживания этих двух моментов, вы научитесь охватывать роль в целом, со всеми ее деталями и превращениями. Если, выходя на сцену, вы играете только отдельные моменты вашей роли, забывая о предыдущем и последующем, вы еще не охватили роли в целом. Но если вы, изображая, например, Хлестакова «в пятом номере под лестницей», голодного, проигравшегося, трусливого и несчастного, *в то же время* видите его сытым, счастливым и «влиятельным», каким вы покажете его в конце пьесы, если, дойдя до конца, вы все еще видите «профинтившегося» Ивана Александровича,— вы овладели ролью как завершенным, законченным целым. Умение охватывать одновременно начало и конец роли разовьется постепенно в способность в каждый отдельный момент пребывания на сцене переживать всю роль в целом.

УПРАЖНЕНИЕ 19. Старайтесь воспринимать явления вокруг вас в их *целостности* (людей, животных, растения, камни, архитектурные формы и т. п.).

Глядя на пейзажи, старайтесь увидеть отдельные их части как завершенные, целостные картинки (фильмовые кадры).

Рассмотрите в воспоминании проведенный вами день, стараясь и в нем найти периоды, представляющие собой более или менее завершенное целое.

Делайте то же по отношению к вашей прошлой жизни и предполагаемой будущей (в связи с вашими планами, идеалами и целями).

То же — по отношению к историческим лицам и их судьбам.

Разделите на части хорошо знакомую вам пьесу. Затем постарайтесь пережить ее всю в целом, но так, чтобы сохранить чувство: целая пьеса состоит из отдельных частей, каждая из которых сама по себе есть завершенное целое. (Нет надобности при этом видеть детали пьесы — достаточно вызвать в себе общее чувство *охвата* целого его частями.)

То же — с незнакомой пьесой.

То же — с литературным произведением, сначала знакомым, потом незнакомым.

Всмотритесь в архитектурные формы поздней готики и постарайтесь увидеть, что в них один и тот же мотив все снова повторяется как в деталях, так и в целом. Воспримите возникновение целого из деталей.

Слушая или вспоминая музыкальное произведение, старайтесь различить в нем отдельные музыкальные фразы и пережить каждую из них как более или менее самостоятельное целое.

Во всех упражнениях, связанных с временем (пьеса, воспоминание о проведенном дне, биография, музыка и т. п.), стремитесь к ясному сознанию *начала и конца*. В упражнениях же, связанных с пространством (пейзажи, архитектура, растительные и животные формы и т. д.), старайтесь обратить внимание на *пространственные границы* наблюдаемого вами целого. Не делайте этого педантично, то есть как бы обрисовывая контуры рассматриваемого явления. Общего ощущения границ в пространстве достаточно.

Перейдите к движениям и импровизациям, сначала простым, затем более сложным. Старайтесь сохранять чувство целого и осознавать начала и концы.

Разделите мысленно помещение, в котором вы работаете, на две части. Переходите из одной части (кулисы) в другую (сцена). Постарайтесь пережить переход (появление перед воображаемой публикой) как эффектное *начало*. Произнесите заранее выбранную фразу, проделайте соответствующее ей движение и снова уйдите «со сцены за кулисы», пережив переход как эффектный *конец*.

Приготовьте небольшой отрывок, желательно с партнерами, по-прежнему сохраняя чувство целого, начала и конца.

Красота.

Красота — четвертое качество, присущее истинному произведению искусства. Здесь я затрагиваю опасную тему. Неверно понятая, она может привести к вредным ошибкам.

Красота, как и всякое положительное явление, имеет свою теневую сторону. Если мужество, например, следует назвать достоинством, то безрассудную смелость — его карикатурным искажением; если осторожность — полезное и положительное качество души, то отрицательная сторона его, страх,— явление вредное и разрушительное; если любовь есть одно из самых глубоких чувств человека, то ее отрицательный прообраз, сентиментальность, делает его поверхностным и эгоистичным. То же относится и к красоте. Истинная красота коренится *внутри* человека, ложная — *вовне*. Всякая красота «для других» превращается в красивость. Потребность быть красивым *для самого себя* (внутренне) есть признак, отличающий художественную натуру. Чувство красоты свойственно актеру, как и всякому художнику,

и оно должно быть вскрыто и пережито им как *внутренняя* ценность. Тогда оно станет постоянным качеством, присущим его творчеству.

УПРАЖНЕНИЕ 20. Начните, как и в предыдущих упражнениях, с простых движений, прислушиваясь к эстетическому удовлетворению, которое возникает в вашем теле. Избегайте желания сыграть удовольствие от движения. Оно появится и разовьется само собой, если вы не будете торопить его наступления. Делайте упражнение строго, серьезно и спокойно, не допуская сентиментальности. Не подчеркивайте, не старайтесь усилить тонкое чувство красоты, возникающее в вас. Пусть оно *само* свободно изливается в пространстве вокруг вас.

Перейдите к более сложным и быстрым движениям.

Присоедините к движениям несколько слов.

Проделайте упражнения 16, 17 и 19, стараясь на этот раз сосредоточить ваше внимание не только на легкости формы и завершенности движений и слов, но и на эстетическом удовлетворении от них.

Перейдите к простым импровизациям, соединяя в них легкость, форму, завершенность и красоту.

Наблюдайте и *различайте* в окружающей вас жизни красоту и красивость.

Выделите короткий период времени в вашей повседневной жизни, стараясь двигаться и говорить красиво *для самого себя*, без малейшего желания показаться красивым окружающим вас людям. Если ваше упражнение останется незамеченным другими — вы на верном пути.

Делайте упражнения с воображаемым центром в груди с точки зрения красоты, которую он (центр) дает вашему телу.

Рассматривайте произведения искусства, наблюдайте явления природы, пейзажи, растения, игру света, облака и т. п., стараясь отдать себе отчет, *что именно* кажется вам красивым в них. Не удовлетворяйтесь общим ощущением красивого вообще. Такое слишком мало осознанное чувство может легко перейти в сентиментальность.

Всматривайтесь в портреты людей, не производящих, при поверхностном взгляде на них, впечатления красивых, и постарайтесь найти в них красивые черты.

Безобразное на сцене.

Может возникнуть вопрос: как следует изображать на сцене безобразные положения и отталкивающие характеры? Не потеряют ли они своей выразительности, если режиссер

и актер в этом случае не откажутся от принципа красоты? И здесь мы снова должны различать *тему и средства выразительности*. Все безобразное, злое и уродливое имеет право на существование в искусстве только как *тема,* но не как средство выразительности. Отрицательное явление или характер, изображенные на сцене неэстетично, вызовут в зрителе чисто физическую реакцию нервов. Претворяющая и возвышающая сила искусства в этом случае останется парализованной. Наоборот, эстетически изображенное само по себе неэстетическое явление (тема) из частного случая (как в жизни) становится идеей (как в искусстве) и перестает вызывать чисто физическую реакцию зрителя.

ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗА И ХАРАКТЕРНОСТЬ

Пятый способ репетирования

Единственные честные ипокриты — актеры.

Хазлит

Воплощение образа.

В то время как вы, делая упражнения, сосредоточенно следите в вашей фантазии за жизнью создаваемого вами образа, вы замечаете, что тело ваше непроизвольно и еле заметно начинает двигаться, как бы принимая участие в процессе воображения. Такое же легкое движение вы ощущаете и в голосовых связках, когда вслушиваетесь в слова, произносимые вашим образом. Чем ярче видите и слышите вы его в вашей фантазии, тем сильнее реагирует ваше тело и голосовые связки. Это свидетельствует о вашем желании *воплотить* создание вашей творческой фантазии и указывает вам путь к простой, соответствующей актерской природе *технике* такого воплощения.

Предположим, работая над образом роли, вы достигли того, что ясно видите и слышите его в вашем воображении. Внешний и внутренний облик вашего героя стоит перед вами во всех деталях. Как следует вам приступить к его воплощению?

Было бы ошибкой, если бы вы захотели воплотить (сыграть) ваш образ *сразу*. Как бы тонко ни были развиты ваши чувства, тело и голос, они все же могут получить шок от слишком больших требований, внезапно предъявленных к ним. Они не будут в состоянии верно передать характер, созданный вашим воображением. Актеры слишком хорошо

знакомы с такого рода шоком и часто ищут спасения от него в старых, избитых сценических привычках.

Если вы хотите идти верным и более легким путем — приступайте к воплощению вашего образа по *частям*. Вы видите его движения, слышите его речь, проникаете в его душевную жизнь. Из всего, что стоит перед вашим внутренним взором, вы выбираете *одну* черту: движение рук, походку, наклон головы, слово, фразу, взгляд, характерный жест, душевное состояние и т. п. и со вниманием изучаете эту черту в воображении. Затем вы воплощаете *только ее одну*, как бы имитируя созданное и проработанное вами в вашей фантазии. Теперь ваше тело, голос, чувства без излишнего напряжения или привычного клише (штампа) легко выполняют эту посильную для них задачу. После одной или нескольких попыток воплощения вы снова вглядываетесь в ваш образ, снова имитируете его и т. д. Вы повторяете этот процесс до тех пор, пока выбранная вами для воплощения деталь не станет близкой вам, пока вы не достигнете легкости в ее исполнении.

Переходя таким образом от одной черты к другой, прорабатывая и воплощая шаг за шагом вашу роль, вы приходите наконец к моменту, когда чувствуете, что весь образ живет в вас и вам уже нет больше надобности воплощать его по частям. Позднее вы всегда можете вернуться к описанному приему, если почувствуете, что в силу тех или иных причин отклонились от правильного пути.

При работе над воплощением роли вы можете пользоваться техникой *вопросов и ответов*, о которой я говорил выше. Вместо догадок или рассуждений о том, что следует сделать в данный момент изображаемому вами на сцене лицу, вы, задав ему вопрос, заставляете его тем самым сыграть перед вами сцену во многих вариациях и, сделав свой выбор, приступите к воплощению увиденного.

Характерность.

Нет *нехарактерных* ролей, как нет двух внешне и внутренне одинаковых людей. То, что различает их друг от друга, есть, говоря актерским языком, их *характерность*, как бы слабо ни была она выражена. Тот, кто неизменно изображает на сцене только самого себя, едва ли знает, какую творческую радость дает актеру перевоплощение, то есть принятие на себя характерных особенностей другого лица. Радость эта будет для вас тем больше и совершеннее, чем яснее и проще средства, при помощи которых вы усваиваете себе характерные особенности вашей роли.

Работая над ролью, вы совершаете два процесса: с одной стороны, вы приспосабливаете образ роли к себе, с другой — себя к образу роли. Так вы сближаетесь с ним. И хотя есть предел, за который вы не можете перейти (ваши внутренние и внешние актерские данные определяют этот предел), вы все же можете достичь многого, если будете применять правильные средства.

Обычное разделение характерности на внутреннюю и внешнюю справедливо только отчасти. Вы не можете усвоить манеры внешнего поведения другого лица, не проникнув в его психологию, как не можете не выразить внешне его внутренних особенностей. Всякая характерность есть всегда внешняя и внутренняя одновременно, лишь с бо́льшим уклоном в ту или другую сторону.

Воображаемое тело.

Работая над усвоением характерных черт роли, вы снова должны обратиться к силе своего воображения, для того чтобы быть в состоянии правдиво и в кратчайший срок вызвать необходимые превращения в самом себе. Представьте себе, что вам нужно изобразить на сцене человека, характерные черты которого вы определяете как лень, неповоротливость (душевную и телесную), медлительность и т. п. Тело его вы видите полным и неуклюжим, рост — низким, плечи и руки — опущенными и т. п. Вы создали этого человека в своей фантазии. Что делаете вы для того, чтобы воплотить его со всеми его душевными и телесными особенностями? *Вы воображаете на месте вашего тела другое тело,* то, которое вы создали для вашей роли. Оно не совпадает с вашим; оно ниже, полнее вашего, руки его, может быть, длиннее ваших, оно неспособно двигаться с такой быстротой и ловкостью, как ваше, и т. д. В этом «новом теле» вы начинаете чувствовать себя другим человеком. Оно постепенно становится привычным и знакомым для вас, как ваше собственное. Вы учитесь ходить, говорить в соответствии с его формами. Эта увлекательная и легкая работа шаг за шагом приводит вас к тому, что вы свободно и правдиво начинаете действовать и говорить уже не как вы, но как изображаемое вами лицо. Причем воображаемое тело — это, как продукт вашей творческой фантазии, есть *одновременно и душа и тело* человека, которого вы готовитесь изобразить на сцене. В нем объединяется для вас и внутреннее начало и внешнее. Скоро вы по-новому переживете и ваше собственное, пронизанное новой психологией тело, и уже больше не будете нуждаться в *воображаемом* теле. Никогда рассудочный анализ не раскроет перед вами психологии роли

с такой правдивостью, глубиной или юмором, как созданное вами воображаемое тело. Малейшее изменение, которое вы пожелаете сделать в нем, совершенствуя его, будет раскрывать перед вами новые душевные нюансы роли.

Воображаемый центр.

Еще глубже и тоньше овладеете вы характерностью роли, если к созданному вами телу присоедините и *воображаемый центр*. Я сказал выше, что центр этот, помещенный в груди, делает ваше тело гармоничным, приближая его к идеальному типу. Но, как только вы хотя бы несколько переместите его из середины груди и прислушаетесь к новому ощущению, вы тотчас же заметите, что вместо идеального тела вы обладаете телом характерным. Соответственно изменится и ваша психология. Если вы, например, перенесете центр из груди в голову — мысль начнет играть характерную роль в вашем исполнении на сцене. Однако вы различным образом ощутите характерное участие мысли в вашей игре в зависимости от того, какую роль вы играете. Для Фауста, например, центр, помещенный в голове, придаст вашей игре характер мудрости, в роли же Вагнера, наоборот, он поможет вам изобразить фанатизм и узость мысли. В зависимости от особенностей роли будет меняться и ваше представление о центре, если вы дадите волю вашей творческой фантазии. Центр в голове Фауста вы можете, например, вообразить большим, сияющим и излучающим, в то время как центр в голове Вагнера — небольшим, напряженным и даже жестким. Вы можете поместить небольшой, похожий на кристалл центр в плечо или глаз для таких характеров, как Квазимодо или Тартюф. Мягкий, теплый, не слишком маленький, в области живота — для Фальстафа или сэра Тоби Бэлча. Хрупкий и прозрачный центр в коленях — для сэра Эндрю Эгьючика. Даже вне пределов тела можете вы вообразить центр. Для Гамлета, Просперо или Отелло, например, вы можете поместить его перед телом. Для Санчо Пансы — сзади, пониже спины, и т. п.

Найдя воображаемые тело и центр и вжившись в них, вы заметите, что они становятся подвижными и способными меняться в зависимости от сценического положения. Вы заметите, что не только *вы* играете созданными вами телом и центром, но и *они* играют вами, вызывая новые душевные и телесные нюансы в вашем исполнении.

Возьмите пример. Вы готовите роль Дон Кихота. Ваше воображение давно уже нарисовало вам его внешний и внутренний облик. Теперь вы ищете для него тело и центр.

Видите ли вы его влюбленным и тихим, или он является вам строгим, закованным в латы, верхом на тощем коне, в душной пустыне, или в бою, или за книгами в минуты страстных мечтаний о шлеме Мамбрена — вы знаете: тело его — прямое, худое, тонкое, нежное. Центр — сияющий, маленький, беспокойный, горячий — вращается высоко-высоко над его головой. Вы вошли в это тело и поместили центр над своей головой. «Ты стоишь на страже оружия»,— говорите вы Рыцарю Печального образа (то есть себе самому). «Шорох... враг приближается!..» Послушный вашему приказу, рыцарь в шлеме и в латах (вы сами) приходит в движение: его плечи упали, длинные руки повисли и пальцы по-детски раскрылись. Шея, худая и длинная, как у испуганной птицы, хочет поднять беспокойную голову к центру, но центр уходит все выше, вращаясь и искрясь. Чем упорнее тянется вверх худая фигура, тем больше гнутся в коленях старые слабые ноги. Сбитые в сторону латы носков на веревках звякают тихо... рыцарь крадется. «Теперь — нападай!» Все изменилось! В мгновение ока центр падает вниз и застывает в верхней части груди, спирая дыхание! Плечи взлетают, рыцарь сутулится, ноги становятся длинными, тонкими. Пика направлена в тьму, в пустоту... Прыжок на врага, и центр, теперь маленький, темный, как мяч на резинке, летает вправо и влево, вперед и назад. Вслед за ним мечется рыцарь, то пригибаясь всем телом к земле, ширясь в плечах, то на мгновение худея и устремляясь вверх на цыпочках...

Так, забавляясь, вы незаметно вживаетесь в роль, в ее характерные особенности, все время оставаясь в сфере творческой фантазии. Ваша работа легка и артистична. Вы все больше и больше отходите от грубости и тяжести плоского натурализма с его требованиями «точности, как в жизни».

УПРАЖНЕНИЕ 21. Представьте себе *какое-нибудь* воображаемое тело с центром в том же пространстве, где находится ваше собственное тело. Начните двигаться, говорить и выполнять простые действия, стараясь вжиться в характер, возникший от случайно взятых вами тела и центра. Проработайте этот характер так, как будто бы вы готовили роль. Возвращайтесь к нему в течение нескольких дней, совершенствуя и детализируя его.

Создайте другой такой же случайный характер. Начните вносить *легкие* изменения в воображаемое тело.

Меняйте характер центра, представляя его себе, например, большим, маленьким, сжимающимся, расширяющимся, удаляющимся, приближающимся, излучающим, светлым, темным, тяжелым, легким, жестким, мягким, теплым, холод-

ным и т. п. Следите, какие изменения возникают в характере от перемен, производимых вами в теле и центре.

Выберите характер из пьесы или литературы и найдите для него воображаемые тело и центр. Упражняйтесь в разработке и усвоении их.

Когда вы почувствуете некоторую уверенность и легкость при выполнении предыдущих упражнений — поставьте себе задачу: в *кратчайший срок* (в несколько минут) создать и разработать в деталях характер, исходя из случайно взятых вами тела и центра. Постарайтесь в этот же короткий промежуток времени выработать также и манеру речи созданного вами лица. Затем, после упражнений, попробуйте представить себе его биографию и образ жизни.

ИМПРОВИЗАЦИЯ

Шестой способ репетирования

> Усвоить *психологию*
> импровизирующего актера —
> значит найти себя как художника.

Импровизация.

Все, что в игре актера принимает застывшую, неподвижную форму, уводит его от самой сущности его профессии — *импровизации*.

Импровизирующий актер пользуется темой, текстом, характером действующего лица, данными ему автором, как *предлогом* для свободного проявления *своей* творческой индивидуальности. Его психология существенно отличается от психологии актера, неспособного к импровизации на сцене. В то время как последний педантически держится за найденные им однажды удачные приемы игры, за ремарки автора, стремится к точному повторению указанных ему мизансцен и полагает главной своей задачей произнесение текста, данного ему автором, импровизирующий актер чувствует себя гораздо независимее. Сколько бы раз он ни исполнял одну и ту же роль, он всегда находит новые нюансы для своей игры в каждый момент своего пребывания на сцене.

Путем соответствующих упражнений вы можете усвоить себе *психологию и технику* актера-импровизатора.

УПРАЖНЕНИЕ 22. Наметьте исходный и заключительный моменты для своей импровизации. Они должны быть точны и просты. Например: в начале вы быстро встаете

с места и твердо произносите «Да!». В конце вы безвольно опускаетесь на стул и говорите «Нет!». Всю среднюю часть, весь переход от исходного момента к заключительному вы импровизируете. Не придумывайте *заранее* оправданий вашим действиям, не берите никакой определенной темы, но, отдавшись впечатлению от вашего же собственного движения и слова (исходный момент), свободно, с доверием к себе начните играть то, что подскажет вам ваше подсознание. Пусть каждый последующий момент будет *психологическим* следствием предыдущего. Так, не имея заранее намеченной темы, вы продолжаете импровизировать, продвигаясь от начала к намеченному вами концу. Все, что вы делаете при этом, приходит целиком из области вашего творческого подсознания и является неожиданностью для вас самого. Это *чистая форма импровизации*. В эту минуту вы — *актер* в настоящем смысле этого слова. Импровизируя таким образом, вы проходите целую гамму разнообразных чувств, настроений и волевых импульсов. Вы знакомитесь с богатствами вашей собственной актерской души, о которых вы, возможно, не подозревали раньше. Ваше воображение пробуждается, и вы, может быть, создаете неожиданный и новый для вас образ. Вы чувствуете, как освобождается в вас истинный художник: *актер-импровизатор*.

Но вы не блуждаете бесцельно; вами руководит заключительный момент импровизации. Он направляет вашу игру, не связывая ни ваших действий, ни вашей фантазии. Вы импровизируете свободно, но не бесцельно.

Упражняйтесь таким образом до тех пор, пока ваша душа не разовьет полного доверия к самой себе. Пока вам не станет чуждой мысль: «Что же я буду делать без темы и слов, данных мне автором?» При импровизации ваше творческое подсознание (не рассудок) заменяет вам автора.

Затем перейдите к упражнению, где вы кроме заранее намеченных начала и конца берете еще и определенную *основу* для вашей импровизации. Такой основой могут быть, например: легкость, форма, красота («эстетическая совесть»), завершенность, атмосфера, психологический жест, характерность (воображаемые тело и центр), излучение и т. п. Даже определенный род движений может быть основой для вашей импровизации, например: формирующие, плавные, реющие или излучающие движения. Не берите вначале больше одной основы.

Для групповых импровизаций принцип построения и проведения их остается тем же самым. Различие заключается только в том, что каждый из импровизирующих счита-

ется с игрой своих партнеров (реагируя на нее не рассудочно, но так же непосредственно, как на свою собственную игру при индивидуальной импровизации). Начальный и исходный моменты при групповых упражнениях должны сохранять такую же простоту, как и при индивидуальных. Например: начало — автор читает собравшимся у него коллегам свое новое произведение. Конец — все расходятся, прощаясь друг с другом и с автором. Или: начало — ночь, полустанок железной дороги. Скучающие пассажиры ждут прибытия поезда. Конец — звонок возвещает приближение поезда. Успевшие перезнакомиться путешественники, спешно собрав свой багаж, направляются к выходу, ведущему на перрон, и т. п.

Не усложняйте ничем ваших упражнений. Чем они проще, тем скорее и вернее они приведут вас к цели.

Способность импровизировать слова не есть актерская способность, и не следует отвлекать свое внимание подыскиванием наилучших слов. Смысл упражнения не пострадает от неудачно подобранных фраз и выражений.

Слишком длинные импровизации могут вызвать ненужные, затемняющие смысл упражнения затруднения, как, например: рассудочное увлечение счастливо возникшим диалогом, одностороннее развитие внезапно осознанной темы, доминирование одного участника над другими и т. п. Нежелательные явления подобного рода почти отсутствуют в коротких импровизациях.

Импровизация как способ репетирования.

Теперь представьте себе, что между исходным и заключительным моментами вы установили еще один переходный момент в середине. Ничего не изменится для вас от этого в процессе импровизации. Вы свободно пройдете через средний момент и направитесь к заключительному. Представьте себе теперь, что вы установили много таких моментов и что вы переходите от одного к другому. Что напомнит вам такое упражнение? Разве не то же делаете вы, репетируя или играя пьесу, написанную автором? Разница заключается только в том, что, приступая к работе над готовой пьесой обычным путем, вы забываете *себя* как импровизатора и предполагаете бессознательно, что автор *уже* сделал за вас всю творческую (импровизационную) работу и вам остается только в точности выполнить его указания. Вы снижаете значение *своего* творческого процесса, сводя его на степень второстепенного. Но если вы устраните эту чисто *психологическую* ошибку и разовьете путем упражнений

свою способность импровизации, вы скоро придете к убеждению, что *театральное искусство есть непрестанная импровизация,* что нет такого момента на сцене, когда вы, как актер, были бы лишены возможности импровизировать. Едва ли следует упоминать о том, что импровизация не должна переходить в *произвол* актера на сцене. Актер не должен искажать ни текста автора, ни мизансцен режиссера. Без них его импровизация не имела бы основы. Свобода импровизирующего актера выражается в том, *как* он произносит слова автора, *как* следует мизансценам режиссера, *как* нюансирует интерпретацию роли, найденную в период репетиций. Опыт показывает: чем бережливее относится актер к общей композиции спектакля, тем свободнее он чувствует себя как импровизатор.

Импровизация может быть одним из способов репетирования. Вы выбираете сцену, с которой хотите начать ваши репетиции. Если сцена длинна, вы берете небольшую часть ее и, установив, по автору, начало и конец, вместе с партнерами начинаете импровизировать. В этом случае вами руководит и направляет ваши действия не только конец, как в предложенном выше упражнении, но и содержание сцены, тема, которую дает вам автор. Проделав несколько раз такую импровизацию, вы прибавляете к исходному и заключительному моментам один или два момента для средней части импровизации, также заимствуя их из сцены, над которой вы работате. Автор дает вам для этого и текст и психологический рисунок. Постепенно, все больше заполняя пробелы между намеченными вами моментами, вы, не теряя *психологии импровизирующего актера,* будете в состоянии легко провести всю сцену так, как она написана автором. Но вы будете переживать все, что вы делаете на сцене, как *ваше собственное* творение. Написанная автором пьеса будет *предлогом* к вашему творчеству. Она даст вам направление, вдохновит вас, но не лишит самостоятельности. Во всем оставаясь верным авторскому замыслу, вы вместе с тем в полной мере будете его сотворцом.

Усвоив таким образом сцену, вы берете теперь одну за другой различные *основы* для вашей репетиции-импровизации (легкость, форма, излучение, атмосфера, характерность, психологический жест, игра с окраской и т. п.). Это избавит вас от манеры репетирования *вообще, бесцельно,* что задерживает обычно как рост отдельных ролей, так и всего спектакля в целом. Кроме того, вы скоро заметите, что, взяв ту или иную основу для репетиции, вы благодаря ее воздействию на вас пробудите в вашей душе больше, чем могли бы

ожидать от нее. Она действует как ключ, отпирающий не одну только, но многие двери, ведущие в тайники вашего творческого подсознания.

АКТЕРСКИЙ КОЛЛЕКТИВ

> Коллектив, возникающий из *желания* отдельных его членов совместной работы, повышает творческие силы индивидуальности; коллектив же, составленный *по принуждению*, ослабляет индивидуальность, лишает ее оригинальности и постепенно придает ее действиям характер механичности.

Театральное искусство, как театральное действие, предъявляет к отдельному актеру определенные требования. Как бы ни был талантлив актер, он не может в полной мере развернуть свое дарование, если внутренне изолирует себя от коллектива. Он должен развить в себе способность коллективной импровизации, восприимчивость к творческим импульсам других, повышенную степень творческой активности и чувство стиля. О способности импровизации я говорил выше. Посмотрим, как могут быть развиты три других качества.

Восприимчивость.

УПРАЖНЕНИЕ 23. Участники упражнения должны начать с того, чтобы сказать себе: «Мы представляем из себя группу, мы здесь, мы вместе». Затем каждый из членов группы должен постараться осознать *индивидуальное* присутствие каждого другого члена группы так же, как и свое присутствие среди них. Творческий коллектив состоит из *индивидуальностей*. Он не должен превращаться в *массу*, поглощающую в себе отдельные личности. Поэтому каждый участвующий в упражнении должен быть в состоянии, преодолев общее представление: «мы», сказать себе: «ОН, и ОН, и ОН, и Я».

Без сентиментальности и излишней чувствительности каждый член группы делает внутреннее усилие *открыться* своим партнерам. Это значит: быть готовым воспринять впечатление, даже самое тонкое, от каждого присутствующего в каждый данный момент и быть в состоянии гармонично реагировать на него.

Когда таким образом установился некоторый контакт между участниками упражнения, они выбирают ряд определенных простых действий для последовательного их выполнения. Действия эти могут быть, например, такими: 1) спокойно ходить по комнате, 2) бегать, 3) стоять неподвижно, 4) сидеть на стульях, 5) разойтись и встать вдоль стен, 6) сойтись в центре комнаты и т. п. Внутренне открывшись друг другу, каждый из участников старается *угадать*, какое из намеченных действий *группа хочет* выполнить в данный момент. Не условливаясь предварительно о порядке их выполнения, группа переходит от одного действия к другому. *Стремление угадать* желание группы развивает тонкость восприятия участников по отношению друг к другу. Желание угадать не исключает, разумеется, возможности непосредственного наблюдения участниками друг друга. Смысл упражнения именно и заключается в том, чтобы повысить *наблюдательность и восприимчивость* актера по отношению к партнерам на сцене.

Проделайте ряд этюдов-импровизаций. Например: конец многолюдного собрания. Председатель произносит несколько фраз своей заключительной речи и объявляет собрание закрытым. То, *как* он делает это, дает тон всей последующей импровизации. Своим поведением и манерой речи он как бы диктует «музыкальную тональность», объединяя в ней всех участников упражнения. Вспыхнет ли горячий спор, погрузятся ли члены собрания в задумчивость, выкажут ли они удовлетворение или раздражение, создастся ли тяжелая, напряженная или, наоборот, радостная, приподнятая атмосфера, начнут ли члены собрания расходиться или захотят остаться и продолжать беседу и т. п., будет зависеть от того, чтó сумеют «услышать» участники упраженения в тоне, данном им председателем. (Подобные же упражнения могут быть построены и для двух лиц.)

Выберите тему для импровизации и определите ее только в общих чертах, например: фабрика, семейный праздник, сборы в дорогу, скандал в ресторане и т. п. Вначале импровизация, по всей вероятности, окажется несколько хаотичной. Но участники все снова повторяют ее, *не обсуждая*, пока их *усилия угадать и поддержать творческое намерение партнеров* не превратят импровизацию в стройный этюд с ясно выраженными содержанием и четкой последовательностью событий. Постепенно группа может перейти к более сложным темам, например: паника в театре, взрыв на химическом заводе, битва, карнавал, возбужденная толпа и т. п.

Путем многократного повторения и такие импровизации должны быть доведены до степени хорошо срепетованных сцен.

Активность.

Большую ошибку делают актеры, предполагая, что они могут появляться на сцене (или на репетиции) с той степенью активности, которая знакома им в их повседневной жизни. Желая быть «натуральными», они переносят на сцену вместе с повседневностью и эту пониженную активность. По словам Коклена, повседневная жизнь, перенесенная на сцену, производит то же впечатление, что и статуя в нормальный рост, поставленная на высокую колонну. Как статуя, поставленная на высокую колонну, теряет для наблюдателя свою натуральную величину, так и актер теряет для зрителя свою натуральную активность, перенося ее на сцену.

Инстинктивно чувствуя необходимость повышенной активности, большинство актеров, играя, прибегают к так называемому нажиму. Но эта ложная активность не достигает цели. Она отталкивает публику и парализует творческие силы актера. Она всегда локализируется в отдельных частях нашего тела (в руках, ногах, шее, голосовых связках и т. п.), сжимает их конвульсивно, образовывает скверные театральные привычки (штампы) и разъединяет актера с партнерами на сцене. Здоровая же активность, наоборот, наполняет собой все душевное и телесное существо актера, освобождает его, делает сильным, способным к излучениям и помогает установить контакт с партнерами. Она вызывает новые, неожиданные средства выразительности на сцене и ощущается актером как постоянное желание творчества.

УПРАЖНЕНИЕ 24. Разделите чертой вашу комнату на две части. Пусть эта черта будет «порогом» сцены. Приближайтесь к «порогу» с намерением повысить степень вашей активности, как только вы переступите за него. Сделайте внутреннее усилие *поднять* волевую волну снизу, из области ног, вверх, к области груди, и держите ее там. Делайте это упражнение много раз. Следите, чтобы активность не переходила в физическое, мускульное напряжение. При правильно выполненном упражнении вы почувствуете ваше существо как бы расширившимся и увеличившимся. При мускульном напряжении, напротив, вы переживете род сжатия, уменьшения вашего существа.

Переступив «порог», начните излучать вашу активность из груди, затем из вытянутых рук и, наконец, из всего

вашего существа. Посылайте излучения в различных направлениях.

Излучайте активность, придавая ей определенную окраску.

Перейдите постепенно к несложным импровизациям. Старайтесь делать их, сохраняя активность и излучение.

Групповое упражнение: один за другим участники входят на сцену, переходя намеченную линию «порога». Каждый из входящих вносит с собой повышенную активность. Он излучает ее в пространство вокруг себя. То же делают и остальные. Активность накопляется, насыщая пространство (так, по крайней мере, должны представлять себе участники упражнения). Сойдясь, они начинают делать импровизацию, пользуясь как своей *внутренней* активностью, так и активностью, накопленной в пространстве *вокруг* них.

Цель упражнения достигнута, когда участники его могут сказать себе: «Активность имеет объединяющую силу. Она помогает вступать в общение с партнерами и побуждает к коллективному творчеству».

Возьмите себе за правило не начинать репетиции или спектакля, не перейдя внутренне «порога» сцены.

Стиль.

Не только потому должен актер стремиться пробудить в себе чувство стиля, что профессиональная работа сталкивает его с разными эпохами. Это само собой. Но и потому еще, что стиль, так же как способность коллективной импровизации, восприимчивость к творческим импульсам других и правильная активность, обладает объединяющей силой, помогающей актеру сливаться с коллективом. Актеру недостаточно быть знатоком существующих стилей. Он должен быть в состоянии жить, двигаться, говорить и общаться с партнерами в определенном стиле. Он должен пробудить в себе живое *чувство* стиля.

УПРАЖНЕНИЕ 25 (групповое). Участники выбирают тему, например: печаль, мщение, победа, экстаз, благоговение и т. п. и затем на выбранную тему строят ряд пластических групп в разных стилях. В качестве стилей они берут сначала трагедию, драму, комедию, водевиль и клоунаду.

Упражнение производится следующим образом: медленно, с разных концов комнаты, наблюдая друг за другом, участники сходятся одновременно к центру, где должна быть образована группа. Каждый стремится найти для себя позу, которая гармонировала бы с темой, с позами других и была бы подсказана выбранным для упражнения стилем.

Постепенно группа образовывается сама собой. Участники должны *осознать* гармонизующую и объединяющую силу стиля.

Проделав таким образом одну и ту же тему поледовательно в различных стилях, образовывая каждый раз новые группы, участники выбирают другую тему и также проводят ее через все стили.

Вариации упражнения:

1. Участники сходятся к центру комнаты *один за другим*. Первый вошедший, найдя позу, соответствующую теме и стилю, ждет, пока к нему последовательно присоединятся остальные.

2. После того как группа сформировалась и движение в ней прекратилось, участники снова начинают двигаться, стараясь и в *движении* сохранить найденные гармонию, стиль и характер, продиктованные темой.

3. В разных местах комнаты одновременно образуются две или три группы. Каждая из них должна гармонировать с другими. Темы для каждой группы могут быть разными, но стиль для всех один.

4. Тема и стиль для образования группы (или групп) диктуются музыкальным отрывком или атмосферой. В последнем случае предварительно создается атмосфера, как это было описано выше (см. упр. 3).

5. Создав и зафиксировав группу, участники *переплавляют* ее в другой стиль (например: экстаз в стиле драмы переплавляется в экстаз в стиле комедии, водевиля и т. п.). Они стремятся достигнуть этого *минимальными* внешними средствами: каждый участник, по возможности сохраняя свою первоначальную позу, доверившись *чувству* стиля, старается придать ей другой характер.

Делая упражнение на пластические группы, старайтесь избегать танцевальных и так называемых пластических движений и поз, так же как и *стилизации*, заменяя их движениями, подобными психологическому жесту. Стилизация достигается внешними средствами, комбинирующей способностью рассудка, в то время как стиль рождается из глубин творческой души.

Группы становятся разнообразнее, пластичнее и живописнее, если упражнения производятся на станках, подмостках и лестницах, расположенных на полу.

Перейдите к простым (групповым или индивидуальным) импровизациям. Делайте их в разных стилях. Стиль в этом случае определяйте *автором* (например: Гоголь, Достоевский, Толстой, Чехов, Шекспир, Метерлинк, Ибсен, Мольер и т. д.).

Представляйте себя одетым в различные костюмы, например: греческая тога, латы средневекового рыцаря, современный бальный туалет, лохмотья нищего и т. п. Двигайтесь и говорите в гармонии с воображаемым костюмом. Костюм даст вам *чувство* стиля. Для групповых упражнений (импровизаций или пластических групп) все участники «надевают» однородные костюмы.

К воображаемым костюмам через некоторое время прибавьте воображаемые декорации того же стиля.

ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ

> Если актер хочет усвоить
> технику своего искусства,
> он должен решиться на долгий
> и тяжелый труд; наградой за него
> будут: встреча с его собственной
> индивидуальностью и право
> творить *по вдохновению.*

Общая характеристика.

Мне кажется, здесь будет уместным сказать несколько слов о том, что на страницах этой книги я называл творческой индивидуальностью художника. Даже краткое знакомство с некоторыми из основных ее свойств может оказаться полезным для актера, ищущего пути к свободному проявлению своей творческой сущности на сцене.

Если вы предложите двум в равной мере талантливым пейзажистам изобразить один и тот же ландшафт с непременным условием передать его с возможной точностью, вы в результате их творческой работы получите два *различных* пейзажа. Произойдет это потому, что каждый из них изобразит вам свое *индивидуальное* восприятие пейзажа, так сказать, пейзаж *внутренний,* а не внешний. Один из них, может быть, передаст вам атмосферу пейзажа, красоту его линий и форм, другой увидит и передаст силу контрастов, изобразит игру света и теней и т. п. Один и тот же пейзаж послужит им предлогом для проявления их индивидуальностей, причем картины их будут свидетельствовать о *различии* этих индивидуальностей.

Индивидуальность Шиллера, говорит Рудольф Штейнер, проявляется в его произведениях как *моральная* тенденция: добро побеждает зло; Метерлинк ищет тонкостей *мистических* нюансов за внешними явлениями; Гёте видит *прообразы,* объединяющие многообразие внешних явлений. Станиславский («Actor Prepares») говорит, что в «Братьях Карама-

зовых» Достоевского выявляется его *богоискательство*; индивидуальность Толстого проявляется в стремлении к *самосовершенствованию*; Чехов борется с *тривиальностью* буржуазной жизни. Творческая индивидуальность каждого художника всегда стремится выразить одну основную идею, проходящую как лейтмотив через все его произведения. То же следует сказать и об индивидуальности актера.

Как часто мы слышим, например, что существует только *один* Гамлет, тот, которого создал Шекспир. А кто дерзнет сказать, что он знает, каков был Гамлет в воображении самого Шекспира? «Шекспировский» Гамлет — миф. В действительности существуют и должны существовать столько различных Гамлетов, сколько талантливых, вдохновенных актеров изобразят нам его на сцене. Творческая индивидуальность каждого из них изобразит нам своего, в своем роде единственного Гамлета. Со всей скромностью, но и со всей смелостью должен актер, если он хочет быть *артистом* на сцене, искать свой собственный подход к изображаемым им ролям. Но для этого он должен постараться вскрыть в себе свою индивидуальность и научиться прислушиваться к ее голосу.

Переживание творческой индивидуальности.

Теперь спросим себя: как переживается актером его творческая индивидуальность в минуты вдохновения?

В нашей обыденной повседневной жизни мы говорим о самих себе — «я»: «я хочу, я чувствую, я думаю». Это наше «я» мы отождествляем с нашим телом, привычками, образом жизни, семейным и социальным положением и т. д. Но таково ли «я» художника, находящегося в творческом состоянии? Вспомните самого себя в счастливые минуты пребывания на сцене. Что происходит с нашим обыденным «я»? Оно меркнет, уходит на второй план, и на его место выступает другое, более высокое «я». Вы прежде всего чувствуете его как душевную *силу*, и притом силу иного порядка, чем та, которую вы знаете в обыденной жизни. Она пронизывает все ваше существо, излучается из вас в ваше окружение, заполняя собой сцену и зрительный зал. Она связывает вас с публикой и передает ей ваши творческие идеи и переживания. Вы чувствуете: сила эта связана и с вашим телом, но иначе, чем сила обыденного «я». Свободно излучаясь вовне, она почти не напрягает ни мускулов, ни нервов вашей физической организации, делая вместе с тем ваше тело гибким, эстетичным и чутким ко всем душевным волнениям. Тело становится послушным проводником и выразителем ваших художественных импульсов.

Три сознания.

Значительные изменения происходят и в вашем сознании. Оно расширяется и обогащается. Вы начинаете различать в себе как бы три отдельных, до известной степени самостоятельных существа, три различных сознания. Каждое из них имеет определенный характер и свои задачи в творческом процессе.

Материалом, которым вы пользуетесь для воплощения ваших художественных образов, являетесь вы же сами, с вашими душевными волнениями, с вашим телом, голосом и способностью движения. Однако «материалом» вы становитесь только тогда, когда вами овладевает творческий импульс, то есть когда ваше высшее «я» пробуждается к деятельности. Оно овладевает «материалом» и пользуется им как средством для воплощения своего творческого замысла. При этом вы находитесь в том же отношении к своему материалу, как и всякий другой художник к своему. Как живописец, например, находится *вне* материала, которым он пользуется для воплощения своих образов, так и вы, как актер, находитесь в известном смысле *вне* вашего тела и *вне* творческих эмоций, когда вы играете, охваченный вдохновением. Вы находитесь *над* самим собой. Ваше высшее «я» руководит живым «материалом». Оно вызывает и гасит творческие чувства и желания, двигает вашим телом, говорит вашим голосом и т. д. В минуты творческого вдохновения оно становится вашим *вторым* сознанием наряду с обыденным, повседневным.

Но к чему же сводится роль вашего повседневного сознания в такие минуты? К тому только, чтобы следить за правильным выполнением всего, что должно быть произведено на сцене: установленные режиссером мизансцены, найденный на репетициях психологический рисунок роли, композиция отдельных сцен и всего спектакля и т. д. не должны быть нигде нарушены. Словом, наряду с вдохновением, исходящим от высшего «я», должен быть сохранен и *здравый смысл* низшего «я».

Если бы здравый смысл вашего обыденного сознания перестал оберегать найденную и зафиксированную ранее форму, ваше вдохновение могло бы разбить ее, сделать вашу игру хаотичной, и вы, потеряв самообладание на сцене, подверглись бы риску выйти из пределов не только вашей роли, но и всего спектакля. Нередко старые русские актеры на провинциальных сценах, увлекаясь идеалом «вдохновенной игры», ломали мебель на сцене, «не помня себя», душили своих партнеров и, не будучи в состоянии обуздать своих

«переживаний», рыдали в антрактах и пили после спектакля, сжигаемые огнем «вдохновения». В этом было много романтики, и иногда, вопреки здравому смыслу, все-таки хочется пожалеть о том, что эта романтика исчезла бесследно.

С другой стороны, если вы, сохраняя найденную форму, выступите перед публикой без вдохновляющего вас вашего второго сознания, если вы захотите руководиться только здравым смыслом, ваша игра останется мертвой и холодной. Современные актеры, в противоположность старым, «вдохновенным», нашли оправдание своей безжизненной игре: они называли ее «игрой на технике». Но об этой игре, когда она исчезнет со сцены, едва ли придется пожалеть.

Таковы два различных сознания, которые вы переживаете в моменты вдохновенной игры на сцене. Но где же третье сознание? Кому принадлежит оно? *Созданный вами сценический образ есть носитель этого третьего сознания.*

Переживания на сцене нереальны.

Вы создали новую «душу», носительницу третьего сознания. Рассмотрите ее поближе. Сравните ее с вашей собственной душой, поскольку вы знаете ее в вашей обыденной жизни. В чем разница? Все чувства, желания, все переживания вашего сценического образа, как бы сильны они ни были, все они — нереальны. Не должны быть реальны. Ваши слезы и смех, ваше горе и радость на сцене, как бы искренни и глубоки они ни были, никогда не станут частью вашей повседневной душевной жизни. Они *безличны,* очищены от всего эгоистического. Откуда приходят эти нереальные, чистые творческие чувства? Они даруются вам вашей творческой индивидуальностью. Рождаясь в этот мир, вы уже приносите с собой известные способности, наклонности, характерные особенности, тот или иной темперамент, так же как все ваши индивидуальные черты. Но не только они одни проявляются в вашем творчестве. Все, что вы пережили в течение вашей жизни, все, что вы наблюдали, видели, что радовало ваш взор, что вы любили или ненавидели, от чего страдали, к чему горячо и пламенно стремилась ваша душа, все, чего вы достигли или что навсегда осталось для вас мечтой и идеалом,— все это уходит в так называемые подсознательные глубины вашего «я». Там оно очищается от всепронизывающего эгоизма вашей обыденной жизни, вашего низшего сознания и преображается в материал, из которого ваша творческая индивидуальность строит душу сценического образа. В минуты вдохновения

вы получаете как дар ваши забытые чувства в новом, преображенном виде. Так возникает ваше *третье* сознание — душа сценического образа.

Попытки актеров использовать на сцене их непроработанные, еще не забытые личные чувства приводят к печальным результатам: сценический образ становится неэстетичным, быстро превращается в клише и не заключает в себе ничего нового, оригинального, никакого *индивидуального* откровения.

Чувства становятся *сочувствием.*

Но помимо того, что ваши творческие чувства нереальны, они обладают еще одной характерной особенностью: из чувств они становятся *сочувствием*. Оно-то и строит «душу» сценического образа. Ваше высшее «я» сочувствует созданному им же самим сценическому образу. *Художник в вас* страдает *за* Гамлета, плачет о печальном конце Джульетты, смеется *над* выходками Фальстафа. Но сам он остается в стороне от них как творец и наблюдатель, свободный от всего личного. И его *со*страдание, *со*радость, *со*любовь, его смех и слезы передаются зрителю как смех, слезы, боль, радость и любовь вашего сценического образа, как его душа. Сочувствие вашего высшего «я» Отелло так велико и интенсивно, что оно становится отдельным, самостоятельным, третьим сознанием в вас. Рождается новое, иллюзорное существо, и ваше высшее «я» говорит: «Это — Отелло, это — Гамлет, это — Фальстаф». Диккенс плакал от сочувствия, когда умирал кто-нибудь из добрых героев, созданных его же фантазией. Шаляпин говорил: «Это у меня не Сусанин плачет, это я плачу, потому что мне жаль его. Особенно, когда он говорит: «Прощайте, дети!» (Рассказано сыном Шаляпина, Ф. Ф. Шаляпиным.)

Актер ошибается, полагая, что он может сыграть роль при помощи своих личных чувств. Он не всегда отдает себе отчет в том, что его личные чувства говорят ему только *о нем самом* и ничего не могут сказать о его роли. Только сочувствие способно проникнуть в *чужую* душу. Даже в обыденной жизни вы могли заметить, что вы действительно проникаете в душу другого человека только тогда, когда возбуждено ваше сочувствие. То же самое происходит и в моменты творческого состояния.

Признание одного актера.

Интересное признание известного венского актера, Левинского, по поводу трех сознаний на сцене приводит Рудольф Штейнер в таких приблизительно выражениях: «Я

ничего не мог бы достичь как актер, если бы появлялся на сцене таким, каков я есть в действительности: маленьким, горбатым, со скрипучим голосом и безобразным лицом... Но я сумел помочь себе в этом отношении: я всегда появляюсь на сцене как *три* человека. Один — маленький, горбатый, уродливый. Другой — идеальный, чисто духовный, находящийся *вне* горбатого, уродливого; его я всегда должен иметь перед собой. И, наконец, в качестве третьего... я вместе со вторым *играю на* горбатом, уродливом и скрипучем». Такое состояние, прибавляет Рудольф Штейнер, должно стать сознательным и привычным для актера.

Видеть себя со стороны.

Если вы хотите в полной мере освободить ваши творческие силы, вы можете помочь себе в этом, последовав простому практическому совету Рудольфа Штейнера (там же). Заключается он в том, чтобы выработать в себе способность до некоторой степени смотреть на себя самого в жизни со стороны, объективно, как на постороннего. (Речь идет, разумеется, не о наблюдении себя в зеркале, не о позировании перед ним или перед другими людьми, как это часто делают современные актеры.) Вы можете себе усвоить психологию, подобную той, которую имел Гёте. По словам Рудольфа Штейнера (там же), Гёте в высшей степени обладал способностью наблюдать себя со стороны, объективно, безлично. Даже в самые романтические моменты его жизни он не отказывал себе в удовольствии иметь *два* сознания. Эта способность Гёте давала ему глубокое проникновение в тонкости переживаний человеческой души и отражалась в его романтических и других произведениях. Такая способность в значительной степени раскрепостит ваше творческое «я», и оно все чаще и чаще будет дарить вам минуты вдохновения.

Социальное значение высшего «я».

Ваше пробужденное «я» является не только творцом сценического образа, но и зрителем. Находясь одновременно по обе стороны рампы, оно следит за переживаниями зрителя, разделяя с ним его восторги, волнения и разочарования. Больше того: оно обладает способностью *предвидеть* реакцию зрителя на то, что произойдет на сцене в следующий момент. Оно знает наперед, что удовлетворит зрителя, что разочарует его, что воспламенит или оставит его холодным. Для актера с пробужденным «я», с развитой творческой индивидуальностью, зрительный зал является

живым связующим звеном между ним и художественными запросами современного зрителя. Благодаря этой особенности своей творческой индивидуальности актер становится способным отличать истинные нужды современного ему общества от требований дурного вкуса толпы. Прислушиваясь к голосу, доходящему к нему из зрительного зала, он постепенно научается чувствовать себя участником социальной жизни и соответственно этому давать направление своей профессиональной работе.

Путем соответствующих упражнений вы можете помочь пробуждению социального чувства вашей творческой индивидуальности.

УПРАЖНЕНИЕ 26. Представьте себе, что вы смотрите спектакль из зрительного зала. Пьеса, которую разыгрывают перед вами, должна быть хорошо знакома вам. Зрительный зал наполнен публикой, пришедшей с улицы. Это — публика сегодняшнего дня. Сидя вместе с ней в зале, вы наблюдаете в вашем воображении ее реакцию на то, что происходит на сцене. Вы стараетесь понять, что удовлетворяет эту публику с улицы, что оставляет ее равнодушной, что кажется ей правдивым, что — фальшивым как в игре актеров, так и в самой пьесе.

Поставьте перед собой ряд конкретных вопросов и постарайтесь ответить на них на основании того, что вы переживаете вместе с публикой: зачем нужна эта пьеса в наше время? Какую общественную миссию она выполняет? Что извлечет *эта* публика из *этой* пьесы? Какие мысли, чувства и желания может *такая* пьеса и *такая* игра актеров возбудить в современной публике? Сделает ли *эта* пьеса и *этот* спектакль современного зрителя более чутким и восприимчивым к событиям современной жизни? Вызовут ли они в душе зрителя моральные чувства, или воздействие их ограничится только удовольствием? Может быть, спектакль возбудит только низшие чувства зрителя? Какого качества юмор пробудит он в его душе?

Попробуйте теперь, все еще оставаясь в зрительном зале, но уже как режиссер, внести некоторые изменения в трактовку пьесы, ролей и в игру актеров, ища лучшего воздействия на вашу воображаемую публику. Затем постарайтесь проследить, *как* покинет публика театр после окончания спектакля. Что ценного унесет она с собой? Изменится ли отчасти ее взгляд на жизнь? Будет ли впечатление от спектакля отрицательным или положительным? И т. д.

Перейдите к следующей, более тонкой форме того же упражнения. Представьте себе тот же спектакль перед зри-

тельным залом, наполненным *специальной* публикой: профессорами университета, учителями или студентами, рабочими, актерами, докторами или политическими деятелями и дипломатами, представителями провинции или обитателями столицы, коммерсантами или крестьянами, иностранцами, принадлежащими к различным странам, классам и профессиям, понимающими или не понимающими язык, на котором говорят актеры на сцене; наполните зрительный зал детьми и т. д. и т. п. Постарайтесь угадать реакцию и этой, специфически подобранной публики.

Такие упражнения помимо удовлетворения, которое они могут дать вам, разовьют в вас постепенно новый орган для восприятия социальной жизни, и этот орган будет частью сложного духовного организма вашего высшего «я», вашей творческой индивидуальности, поскольку она проявляется в вашей профессии.

«Я» как импровизатор.

Создавая сценический образ и одновременно наблюдая его со стороны, ваша творческая индивидуальность часто сама поражается своим находкам. Все, что вы делаете на сцене, ново и неожиданно для вас самих, потому что ваше высшее «я» всегда *импровизирует*. Оно не хочет, да и не может пользоваться старыми театральными привычками и клише. Они появляются в вашей игре только тогда, когда ваше обыденное «я» переступает положенные ему границы здравого смысла и пытается принять активное участие в творческом процессе. И здесь вы можете прийти себе на помощь, развивая путем простых упражнений свою *изобразительность и оригинальность*.

УПРАЖНЕНИЕ 27. Возьмите простое действие, например: убрать комнату, накрыть на стол, найти затерянный предмет и т. д. Повторите это действие десять-двадцать раз, не повторив при этом ни одного движения, ни одного положения, уже использованных вами. Это упражнение пробудит в вас уверенность в себе, изобретательность и, что важнее всего, нелюбовь к избитым сценическим клише, которые больше, чем что-либо другое, способны убить живое проявление творческих сил актера.

В заключение я хочу рекомендовать вам еще одно упражнение, благодаря которому вы можете сделать значительный шаг в знакомстве с характером вашей собственной творческой индивидуальности.

УПРАЖНЕНИЕ 28. Выберите отрывок из роли, уже игранной вами раньше (или приготовьте отрывок заново),

и представьте себе, что этот отрывок исполняете не вы, но другой актер, хорошо вам известный как художник, актер, игру которого вы легко можете вообразить. Затем таким же образом представьте себе игру другого актера и постарайтесь, сравнивая ваши впечатления от их игры, почувствовать, в чем выражается различие их индивидуальностей. Проделайте тот же опыт с целым рядом хорошо знакомых вам актеров.

В заключение постарайтесь увидеть в вашем воображении *себя самого* исполняющим тот же отрывок. Когда перед вами выступят характерные особенности *вашего* исполнения той же роли и вы сравните их с исполнением других актеров — вы переживете нечто, что можно назвать интимной встречей с вашей собственной индивидуальностью.

Не анализируйте рассудочно впечатления, полученные вами от вашей собственной игры. Ограничьтесь общим переживанием «встречи» с самим собой.

КОМПОЗИЦИЯ СПЕКТАКЛЯ

> Вещь изолированная становится непонятной.
>
> *Рудольф Штейнер*
>
> Всякое искусство постоянно стремится стать подобным музыке.
>
> *В. Парет*

Те же законы, что управляют явлениями вселенной, жизнью земли и человека, законы, которые вносят гармонию и ритм в такие искусства, как музыка, поэзия и архитектура, могут найти применение и в театральном искусстве. Я постараюсь дать возможно краткое изложение некоторых из них и на примере «Короля Лира» показать, как практическое применение их на сцене может стать основой *композиции спектакля*.

Трехчленность.

Если путем многократного проигрывания пьесы в вашем воображении вам удалось вжиться в нее настолько, что она является вашему внутреннему взору *вся сразу*, лишь только вы сосредоточите свое внимание на одном из моментов ее действия, вы будете в состоянии увидеть ее как *трехчленное* целое. *Начало* вы переживете как зерно, из которого развивается растение; *конец* — как созревший плод, и *середину* — как процесс превращения зерна в зрелое растение, нача-

ла — в конец. Каждая из этих частей имеет свою задачу и свой специфический характер в композиции целого. Их взаимоотношения могут дать режиссеру руководящую идею при постановке пьесы. Рассмотрим вкратце эти взаимоотношения.

Полярность.

Если в произведении искусства (в данном случае в пьесе или спектакле) действительно происходит *превращение* начала в конец, то есть если в пьесе есть органическое действие, то оно, подчиняясь закону *полярности*, выражается в том, что начало (сразу или постепенно) превращается в конце в свою *противоположность*. Полярность начала и конца в пьесе или спектакле создает правильную композицию и повышает их эстетическую ценность. Известно, что контрасты в произведениях искусства дают им силу и выразительность, отсутствие же их или слабое их проявление порождает монотонность и однообразие. (Начало и конец пьесы не определяются, разумеется, ее первой и последней сценами. Начало как завязка может охватывать значительную часть пьесы, так же как и ее конец.)

Но сила контраста имеет не только эстетическое, композиционное значение. Она освещает также и *содержание* художественного произведения, вскрывая его более глубокий смысл. Такие контрасты, как свет и тьма, жизнь и смерть, добро и зло, дух и материя, правда и ложь и т. п., дают нам глубокое проникновение в их сущность. Мы не пережили бы добра *так*, как мы переживаем его, если бы для нас не существовало контраста зла. То же относится и к контрасту начала и конца в композиционно построенном спектакле. Поэтому режиссеру следует искать, усиливать и даже создавать доступными ему сценическими средствами контрасты для начала и конца спектакля. Посмотрим, как выражается, например, такая полярность в «Короле Лире».

Замкнутым, давящим, окутанным темной атмосферой деспотизма, но торжественным и по-своему прекрасным представляется нам королевство Лира вначале. Покой и неподвижность сковывают этот древний мир. В центре его мы видим самого Лира. Замкнутый в себе деспот, он пригнетает к земле всех, кто вступает в сферу его влияния. Его королевство — он сам. Зло, таящееся в его окружении, скрывается под маской смирения и покорности. Усталый, древний, как и его королевство, Лир жаждет покоя. Он говорит о смерти. В своем земном величии он слеп и глух ко всему, что выходит за пределы его сознания. У него нет врагов, он

не нуждается в друзьях, не знает сострадания и не различает добра и зла. Земля дала ему все свои блага, выковала железную волю и научила повелевать. Он не нуждался ни в ком и ни в чем. Он — ОДИН. Он — ЕДИНСТВЕННЫЙ. Таково начало трагедии. Каков же другой ее полюс?

Во что превратился деспотический мир Лира? Он разрушен, разбит. Границы его стерты. Вместо тронного зала — степь, то бурная, то тоскливая и пустынная, скалы, палатки, поле битвы. Неограниченный властелин превратился в узника. Зло, таившееся вначале под маской верноподданнической любви, вышло наружу. Прежде безвольные Гонерилья, Регана, Эдмунд и Корнуэл проявили теперь свою упорную волю. А сам Лир? Не только внешний облик его изменился, не только обладатель несметных богатств стал нищим, но и само сознание его, прежде такое горделивое и самостное, прорвало границы и вышло за пределы земного и личного. Боль, стыд и отчаяние переплавили бессердечную, жестокую волю в горячую отцовскую любовь. Земная жизнь потеряла для Лира свое прежнее значение. Торжественная, трагически-светлая атмосфера сменила подавленность и мертвый покой начала. Вся трагедия, как и ее герои, перешла к концу в другую тональность. Новый Лир стоит в центре нового мира. Он, как и прежде, один, но теперь не единственный, он — ОДИНОКИЙ. Таково композиционное взаимоотношение начала и конца. Они освещают, разъясняют, оттеняют и дополняют друг друга силой контраста. От воли режиссера зависит подчеркнуть, выявить этот контраст или затушевать его.

Но кроме большого, обнимающего весь спектакль контраста начала и конца каждая пьеса дает режиссеру возможность осуществить на сцене ряд более мелких контрастов. Они разбросаны повсюду между обоими полюсами. Возьмите, например, три монолога Лира в пустыне:

«Злись, ветер, дуй, пока не лопнут щеки!
Вы, хляби вод, стремитесь ураганом,
Залейте башни, флюгера на башнях!
Вы, серные и быстрые огни,
Предвестники громовых тяжких стрел,
Дубов крушители, летите прямо
На голову мою седую! Гром небесный,
Все потрясающий, разбей природу всю,
Расплюсни разом толстый шар земли
И разбросай по ветру семена,
Родящие людей неблагодарных.

Вы, бедные, нагие, несчастливцы,
Где б эту бурю ни встречали вы,
Как вы перенесете ночь такую
С пустым желудком, в рубище дырявом,
Без крова над бездомной головой?
Кто приютит вас, бедные? Как мало
Об этом думал я! Учись, богач,
Учись на деле нуждам меньших братьев,
Горюй их горем и избыток свой
Им отдавай, чтоб оправдать тем Небо!

Лучше бы тебе лежать под землей, нежели нагишом бродить под бурею. Неужели это человек — человек и ничего больше? Посмотри на него хорошенько: на нем нет ни кожи от зверя, ни шерсти от овцы, ни шелку от червя! А мы все трое не люди — мы подделаны! Вот человек, как он есть — бедное, голое, двуногое животное... Прочь с меня все чужое! *(Шуту.)* Эй! Расстегни здесь. *(Рвет на себе платье.)*».

(Перевод А. Дружинина)

Проиграйте в вашем воображении по нескольку раз каждый из этих монологов, и вы увидите: психологически они возникают из трех различных источников. Первый — как буря вырывается из воли восставшего против стихийных сил Лира. Второй — рождается из сферы чувств, доселе так мало знакомых Лиру. Третий — исходит из мысли, созерцательно пытающейся проникнуть в существо человека, каким Лир видит его теперь. Первый и третий монологи контрастируют друг с другом, как *воля и мысль* человека. Между ними в качестве соединительного звена стоит второй монолог — *чувство.* Разными средствами сценической выразительности будут пользоваться режиссер и актер для передачи этих контрастов. Иными будут мизансцены, данные режиссером, иными — движения и речь* актера, иные душевные силы пробудит он в себе для каждого из трех монологов.

Другого рода контраст найдете вы, например, при сопоставлении двух главных героев трагедии — Лира и Эдмунда. С самого начала Лир предстает перед вами как существо, обладающее всеми привилегиями земного владыки. В противоположность ему Эдмунд, никому не известный,

---

* В звуковой эвритмии Рудольфа Штейнера актер найдет указания на то, как следует пользоваться художественной речью для того, чтобы оттенить в ней элементы воли, чувства и мысли. *(Примеч. Чехова.)*

вступает в жизнь как bastard. Он начинает свою жизнь с ничего, он сам — «ничто»; Лир и Эдмунд — «все» и «ничто». Каждый из них совершает свой путь: Лир — теряет, Эдмунд — приобретает. К концу трагедии Эдмунд — в ореоле славы, властный, любимый Гонерильей и Реганой — становится «всем», Лир — «ничем». Композиционный жест контраста завершился. Однако истинный смысл этого противоположения глубже. *Вся* трагедия в конце превращается в свою противоположность: из плоскости земной она переходит в плоскость духовную. Ценности меняются. «Все» и «ничто» приобретает к концу иной, обратный смысл. В земном своем ничтожестве Лир снова становится «всем» в духовном смысле, Эдмунд же, как земное «все», становится духовным «ничто». Этот красивый контраст вскрывает одну из более глубоких сторон основной идеи трагедии: *истинная ценность вещей меняется в свете духовного или во тьме материального.*

Превращение.

Что же происходит в средней, связующей оба полюса части? Если, наблюдая в воображении *процесс превращения* начала и конца, режиссеру удастся пережить этот процесс как *непрерывный* (независимо от внезапных перемен и скачков, данных в пьесе автором), отдельные сцены потеряют для него свою разобщенность и он увидит каждую из них в свете начала и конца. Он получит ответ на вопрос: *в каком смысле и в какой степени в каждой данной сцене начало* УЖЕ *превратилось в конец?* Каждая отдельная сцена откроет режиссеру свой истинный смысл и значение. Он легко отличит важное от неважного, главное от второстепенного и не потеряется в деталях. Он пойдет по основной линии пьесы.

В «Короле Лире», например, в торжественной атмосфере начала происходит раздел королевства. Лживые признания дочерей, смелая правда Корделии, изгнание Кента. Корона отброшена, единство королевства нарушено. Превращение началось. Мир ширится и пустеет. Лир зовет, но голос его остается неуслышанным: «Мне кажется, что мир спит». «Мало толку было в твоей плешивой короне,— говорит Шут,— когда ты снимал с нее свою золотую». Тяжелые подозрения закрадываются в душу Лира, и только Шут дерзает высказывать их вслух. «Знают ли меня здесь?.. Пусть мне скажут — кто я такой?..» — «Тень Лира!» Начало трагедии постепенно переходит в среднюю часть. О каждой сцене, о каждом моменте может режиссер спросить: насколько и в чем они отдалились от начала и приблизились

к концу? Лир *уже* потерял королевство, но *еще* не изгнан из него; *уже* потерял власть, но *еще* не сознал этого; Гонерилья, Регана, Эдмунд *уже* приподняли маски над своими лицами, но *еще* не сняли их совсем; Лир *уже* получил первую рану, но *еще* далек от момента, когда сердце его станет истекать кровью; старое деспотическое сознание поколеблено, но *еще* нет признаков зарождения нового. Шаг за шагом, до самого конца, прослеживает режиссер *превращение* короля в нищего, тирана в любящего отца. Эти «уже» и «еще» протягивают живые нити от каждой сцены, от каждого события в трагедии к прошлому (началу) и к будущему (концу). Каждая сцена раскрывает перед режиссером ее истинный смысл и значение в каждый данный момент развивающегося действия. Лир, покинувший тронный зал, и Лир, впервые появившийся в замке Гонерильи,— два разных Лира, разных и внешне и внутренне. Второй возник из первого, как из второго возникает третий, из третьего четвертый, пятый, и так до конца, когда не останется ни одного «еще», где все «уже» превратятся в последний, заключительный аккорд трагедии. Отдельные сцены связаны теперь между собой не только смысловым содержанием, теперь они пронизаны жизнью, они, подчиняясь закону полярности, *превращают* прошлое в будущее, и превращение это становится для режиссера подобным музыке. Средняя часть делается живым связующим звеном между началом и концом. (Я уже сказал, что было бы ошибочно представлять себе три основные части пьесы резко отграниченными друг от друга. В большинстве случаев они переходят одна в другую постепенно, и их границы следует скорее *чувствовать*, чем определять рассудком.)

Темы.

Вызвав в себе живое чувство полярности начала и конца, так же как и превращения совершающегося в средней части, режиссер хорошо сделает, если сосредоточит теперь свое внимание на отдельных темах, проходящих через пьесу. Он может проследить развитие каждой из них в отдельности. Это упростит его работу и даст ему руководящую нить. Как бы сложно ни было построение пьесы, сколько бы отдельных тем ни переплеталось в ней, режиссер всегда найдет среди них три более или менее ярко выраженные основные темы: *Добро, Зло и партитуру атмосфер.*

По отношению к Добру и Злу следует помнить, что они оцениваются зрителем иначе, чем действующими лицами. В результате просмотренного им спектакля зритель

переживает Добро как силу, повышающую ценность жизни, Зло — как силу, ее понижающую. Непроизвольно зритель делает моральную оценку пьесы. Действующие же лица, наоборот, оценивают Добро и Зло с точки зрения тех страданий и радостей, которые выпадают им на долю. Оценка зрителя (так же как и режиссера) — объективна, действующих лиц — субъективна. С точки зрения самого Лира, например, силы Добра сконцентрированы в начале трагедии, где он пользуется своей неограниченной властью и земным благополучием. Его изгнание, безумие, нищета и смерть Корделии переживаются им как Зло. Для зрителя же, наоборот, просветленный страданиями Лир повышает моральную ценность человеческой жизни. Поэтому в противоположность переживанию Лира для зрителя Добро сосредоточено в конце трагедии, Зло же — в ее начале.

Иногда личное счастье или несчастье того или иного героя совпадает с объективным Добром и Злом пьесы.

В «Ревизоре», например, объективное Добро — наказанный порок, — сосредоточенное в конце комедии, совпадает с личным счастьем Хлестакова, но это ничего не меняет в принципе. Удача Хлестакова остается субъективным счастьем действующего лица, в то время как наказанный порок остается объективным Добром, на основании которого зритель производит свою моральную оценку пьесы.

При постановке пьесы на сцене режиссеру следует с возможной ясностью вычертить для зрителя объективную линию Добра и Зла. При этом отдельные действующие лица должны оставаться в субъективных рамках и правдиво стремиться к личному счастью или избегать личного несчастья. В тех случаях, когда отдельные актеры своей игрой пытаются выразить объективное Добро и Зло всей пьесы, то есть подсказать зрителю моральный вывод, они становятся или сентиментальными, или превращаются в «театральных злодеев».

Во многих случаях одним из наиболее сильных сценических средств, которыми может пользоваться режиссер для выявления объективной линии Добра и Зла, может быть атмосфера. Поэтому правильно построенную режиссером партитуру атмосфер следует рассматривать как самостоятельную *тему* (наряду с темами Добра и Зла), проходящую через весь спектакль. Бросим беглый взгляд на указанные три темы в «Короле Лире».

Добро (объективное), как наиболее сложная тема в трагедии, является во многих и различных образах. Здесь можно только намекнуть на ее развитие. Тему начинает Корделия.

В атмосфере гнета, исходящего от Лира, и лжи, созданной Гонерильей и Реганой, звучат слова протеста. Они настораживают внимание зрителя. Он чувствует: новая тема вступает «под сурдинку». Мало может сказать Корделия о своей любви к отцу, но много чувствует зритель за ее экономными словами. Как *правда и любовь* (так резко контрастирующие с отрицательной атмосферой) вступает тема Добра в общую композицию. Многословие лживых сестер (также по контрасту) только усиливает молчаливую правду Корделии. *Правда* растет по мере того, как разгораются гнев и ненависть Лира (новый контраст). Тема, начатая Корделией,слышится в вариациях и в бесстрашных словах Кента. Мелодия же *Любви* вспыхивает и разгорается в новой тональности с появлением французского короля. Но тема Добра скоро обрывается и только после долгого перерыва выступает снова. Теперь она появляется как *страдания* Лира и *сострадание* к нему зрителя. Остроты и словечки Шута вплетаются в тему как «смех сквозь слезы». Тема растет, ширится и принимает грандиозные размеры в степных сценах, когда в них звучат мотивы *возмездия, суда и кары*. В возвышенной, торжественной атмосфере, в апокалипсических образах осуществляется Добро и Правда и переплавляется жестокое, деспотическое существо Лира. Все новые и новые оттенки принимает тема по мере того, как Лиру открываются прозрения в тайны жизни, как раскрывается его сердце для сострадания, как возникают в его душе раскаяние, тоска по Корделии, стыд и боль. Новая вариация: безумный Лир в степи. В этом дивном образе мы видим гибель прежнего Лира. Шаг за шагом следим мы за тем, как переплавляется его прежнее эгоцентрическое существо, как зарождается новое, исполненное правды и отрешенное от себя самого сознание. Мы присутствуем при рождении нового, высшего «я» в человеке. Эта вариация темы сплетается с мотивом страданий Глостера. Атмосфера тоски, пустоты и одиночества, сопровождающая слепого Глостера и безумного Лира, усиливает в зрителе его сострадание и любовь, заставляя все сильнее звучать тему объективного Добра. Ее усиливает, по контрасту, и тема Зла, то тут, то там грубо врывающаяся в основную мелодию. Вновь появляется Корделия, и вместе с ней начинают звучать ноты чистоты, романтики и света. В дуэли двух братьев и в гибели Эдмунда тема получает сильный акцент. Трагедия кончается рядом торжественных аккордов, поднимающих и освобождающих душу зрителя. Страдания Лира и непоколебимая сила его духа в полной мере переплавили Зло в свет и любовь. Смерть Лира, как бы

трагична она ни была, не есть поражение и гибель, как, например, смерть Эдмунда. Напротив, она говорит о победе Добра над Злом, о счастливо завершенной борьбе. Поэтому тема Добра кончается героической, победной нотой.

Тема Зла проще. Она начинается сразу же при поднятии занавеса. Присутствие темных сил чувствуется в настороженной атмосфере тронного зала. Тема звучит сначала как *угроза* и затем, перед вступлением темы Добра, она становится *ложью* в речах Гонерильи. Взрыв гнева Лира внезапно придает теме бурный характер. Теперь в ней звучат ноты жестокости и деспотизма. Но она снова принимает скрытый характер в сценах заговора сестер и монолога Эдмунда. Дальше она развивается непрерывно, выступая, с одной стороны, как жестокость, коварство, бессердечие и ложь, с другой — как негодование и протест в сердце зрителя. Позднее, когда Зло начинает уничтожать само себя, оттенок разнузданности и дикости присоединяется к прежним окраскам темы. Временно Зло доминирует над остальными темами (ослепление Глостера) и затем обрывается внезапно со смертью Эдмунда и обеих сестер.

Проследим кратко возможную партитуру атмосфер. Подавляющая, полная тяжелых предчувствий, настороженная и вместе мрачно-торжественная атмосфера начала переходить в злобную и гнетущую в сцене раздела королевства. Она становится скрытой и зловещей в сценах заговора сестер и первого монолога Эдмунда. Постепенно в нее вливается беспокойная, напряженная активность в сценах, предшествующих степным, и затем шаг за шагом она превращается в дикую, но трагически-торжественную во время бури. Она становится безнадежно тоскливой, полной одиночества и боли в сценах Лира и Глостера в степи. Временами она принимает нереальный, фантастический характер (например, в сцене суда Лира над дочерьми). С появлением Корделии атмосфера становится романтически-нежной и теплой, пронизанной любовью и человечностью. Нота героизма звучит в ней во время прохождения Корделии и Лира в тюрьму. Она делается жестокой и злобной в сцене дуэли и, наконец, торжественной, возвышенной и светлой в конце трагедии.

Композиция действующих лиц.

Для того чтобы темы, идея пьесы, а вместе с ними и вся постановка получили рельефность и выразительность, должна быть построена правильная композиция действующих

лиц. Почти каждое лицо в пьесе обладает характерными, только ему одному присущими душевными качествами. На основании этих качеств режиссер строит композицию действующих лиц. Принцип композиции заключается в том, чтобы лица, участвующие в пьесе (даже если они связаны одной и той же темой), *ни в чем* не повторяли друг друга. Режиссер расспрашивает себя: что преобладает в данном действующем лице — воля, чувство или мысль и какой характер они имеют? Затем при постановке он выделяет эти специфические особенности, уравновешивая и дополняя их специфическими особенностями других действующих лиц. Возьмем пример.

В «Короле Лире» целая группа лиц ведет тему Зла. Рассмотрим, в чем заключаются психологические особенности каждого из них. Лишенный способности чувствовать, Эдмунд развертывает перед зрителем ряд психологических состояний, где острый *ум*, вступая в различные комбинации с волей, создает ложь, хитрость, сарказм, презрение, а также мужество, твердость и бесстрашие. Все эти узоры сотканы из *ума* в соединении с волей. Отсутствие сердца делает героя виртуозом аморальности. Вы видите в нем даже внутреннюю красоту, но красоту холодную, без обаяния. Он говорит и действует как человек, «свободный» от моральных сомнений. Гонерилья дополняет Эдмунда. Все ее существо соткано из *чувств*. Все ее чувства — страсти, и все страсти — чувственность. Регана композиционно поставлена между Эдмундом и Гонерильей. Она не обладает ни блестящим умом, ни пламенным чувством. Но она отражает как чужую мысль, так и чужое чувство, когда приходит в соприкосновение с ними. Она нужна в пьесе как олицетворение *слабости*, становящейся орудием более сильных. Но вред ее от этого не меньше, чем вред сильных. Корнуэл представляет собой непросветленную умом *волю* (силу). Композиционно он противоположен Эдмунду. Кроме того, он и Гонерилья (чувство), с одной стороны, он и Эдмунд (ум), с другой, дополняют друг друга. Влюбленный в себя Освальд вносит элемент *юмора* в тему Зла. Его композиционное значение среди других героев еще и в том, что он показывает *узость* во всех трех душевных областях: в мысли, чувстве, воле.

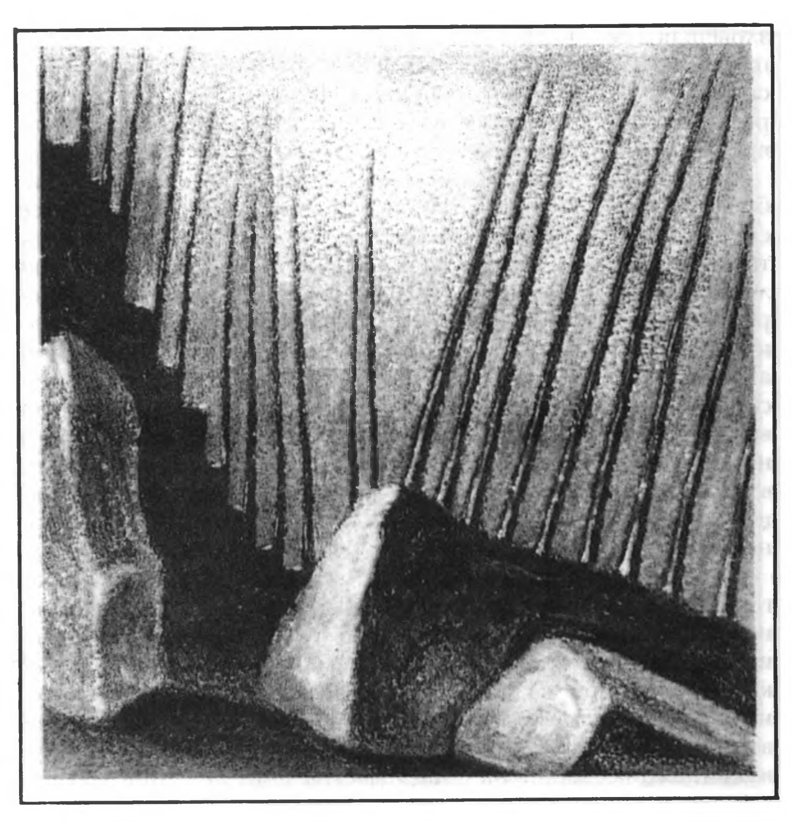
Другой пример. В «Двенадцатой ночи» Шекспира, например, все действующие лица могут рассматриваться как *влюбленные и любящие*. И здесь следует найти характерные особенности каждого из них. От чисто дружеской, бескорыстной любви Антонио к Себастьяну до эгоистической

и нечистой любви Мальволио к Оливии даны все возможные оттенки любви, позволяющие построить яркую композицию характеров этой комедии. Каждая хорошая пьеса дает основу для построения композиции действующих в ней лиц. Мошенничество, взяточничество, глупость и нечистая совесть в «Ревизоре», падение на дно и тоска по лучшему в «На дне», обостренная до болезни чувствительность в «Празднике мира» Гауптмана и т. п. могут служить такой основой. Забота режиссера, таким образом, должна сводиться к тому, чтобы 1) подчеркнуть специфические *особенности* действующих лиц, 2) оттенить их *различия* (контрасты) и 3) построить композицию так, чтобы действующие лица *дополняли* друг друга.

Кульминации.

После того как режиссер путем продолжительной работы воображения достиг того, что пьеса является его внутреннему взору *вся сразу*, на какой бы части ее он ни остановил свое внимание, он может перейти к следующему закону композиции: построению *кульминационных моментов* пьесы. Каждая из трех основных частей целого (начало, середина, конец, или завязка, развитие и развязка) имеет свой определенный характер. В каждой из них преобладают присущие ей силы и окраски. Но они не распределяются равномерно в пределах каждой из этих частей. Они, как волны, то поднимаются, то падают. Напряжение их становится то сильнее, то слабее. Моменты наибольшего напряжения сил и окраски, характерные для данной части, мы будем называть ее *кульминациями*. Но и моменты их наибольшего ослабления (иногда полного исчезновения) мы также будем рассматривать как кульминации. Такие моменты переживаются зрителем как исполненные той же значительности, что и моменты предшествовавшего напряжения. В хорошо построенной пьесе (или спектакле) имеются *три* кульминации, в соответствии с тремя основными частями. Они находятся в том же соотношении друг с другом, как и сами эти части (завязка, развитие, развязка). Поэтому и они подчинены закону полярности. Обратимся снова к примеру «Короля Лира».

Отрицательные земные силы, давящая атмосфера, темные деяния и замыслы преобладают в первой части трагедии. Хаотические, разрушительные силы, атмосфера торжественная (переходящая постепенно в атмосферу пустоты и одиночества) характерны для второй. В третьей части сконцентрированы просветленные страданиями Лира по-



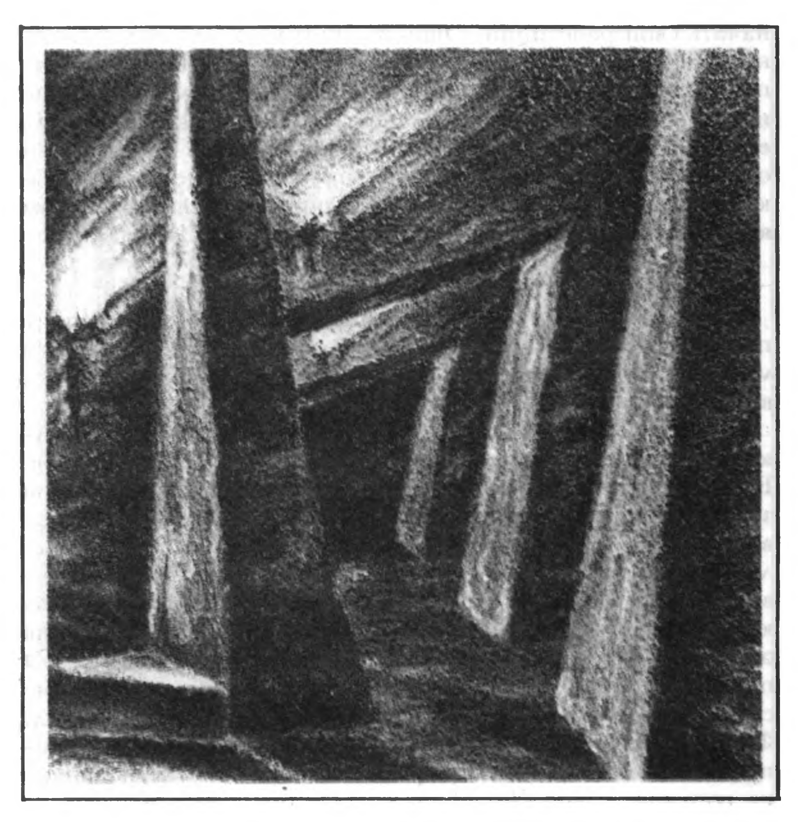
Эскизы декораций к «Королю Лиру» В. Шекспира

ложительная атмосфера и освобождающие, возвышенные силы. Если вы спросите себя теперь, где напряжение сил первой части выражено с наибольшей ясностью, то, по всей вероятности, ваше внимание привлечет к себе сцена, в которой Лир проклинает Корделию, бросает корону в руки своих врагов и изгоняет своего верного и преданного слугу и друга Кента. Разве эта сравнительно короткая сцена не производит на вас впечатления зерна, внезапно прорвавшего свою оболочку и начавшего развивать из себя растение? В этой сцене вы видите первое проявление темных сил, скрытых первоначально в душе самого Лира. Прорвавшись наружу, они освобождают и силы зла, таящиеся в его окружении. Мир Лира, прежде такой цельный и гармоничный, начинает разрушаться. В своей слепоте Лир не видит Корделии. Гонерилья и Регана захватывают власть,

зловещая атмосфера растет и распространяется. Все главные пружины трагедии приведены в действие в этой короткой сцене. Это — *кульминация* первой части трагедии. Из нее развивается композиция второй части. Совершается превращение начала в конец.

Но прежде, чем мы найдем кульминацию второй части, бросим взгляд на третью. И здесь мы находим сцену, где все силы и окраски конца сливаются в торжественном заключительном аккорде. Кульминация начинается с момента появления Лира с мертвой Корделией на руках. Земной, материальный мир Лира исчез. Его сменил новый мир, исполненный духовных ценностей, проникнутый возвышенной атмосферой. Зло, преследовавшее Лира, превратилось в нем самом в очищающую силу. Теперь глаза его раскрылись, он видит Корделию, видит ее внутреннее существо, которого не мог видеть раньше, когда Корделия стояла перед ним в тронном зале. Смерть Лира заключает третью кульминацию. Полярность обеих кульминаций соответствует полярности начала и конца.

Но где кульминация средней, самой сложной части трагедии? Есть ли там сцена, выражающая *переход, превращение* начала в конец, сцена, где были бы слышны одновременно и замирающая мелодия начала и зарождающаяся мелодия конца? В одной из сцен средней части Шекспир показал нам *двух Лиров одновременно*: один угасает (прошлое), другой восстает (будущее). Вглядитесь повнимательнее в эту сцену-кульминацию — она начинается с выхода безумного Лира в степи и кончается его уходом. Взгляните на Лира теперь и спросите себя: тот ли это Лир, каким вы знали его вначале? Нет, это только внешняя оболочка, только маска, *за* которой вы угадываете другого, нового, *будущего* Лира. Все его страдания, слезы, отчаяния, его раскаяние, его растерзанное сердце — где они сейчас? Конечно, не в телесной оболочке. Они скрыты *за* этой трагической карикатурой на прежнего, царственного Лира. Но его, этого *будущего* Лира, вы не видите сейчас. Он доступен пока еще только вашему внутреннему взору. Вы следите за ним вашей душой, вы хотите и ждете его появления. И он придет, вы увидите его в новом облике в момент, когда он снова найдет Корделию, когда на коленях будет молить ее о прощении. Но пока перед вами только разрушающаяся внешняя форма былого. И пока вы следите за нею вашим физическим взором, глаза вашей души видят нового, перерожденного, но пока еще бестелесного Лира. Перед вами *два* Лира. Перед вами совершается *процесс превращения* прошлого в бу-



«Король Лир»

дущее, начала в конец. Вы переживаете *кульминацию* средней части всей композиции.

Три основные кульминации (если они найдены не рассудочным путем) дают ключ к идее пьесы и к ее основной динамике. В каждой из них выражается сущность той части, к которой они принадлежат. В трех сравнительно коротких сценах в «Короле Лире» показан весь как внутренний, так и внешний путь Лира, вся его судьба: Лир совершает проступок, раскрепощая темные силы. Безумие, хаос и страдания разрывают прежнее его сознание и разрушают старый мир. Зарождается новое сознание, новый Лир, новый, светлый мир. Трагедия переходит постепенно из плоскости земной в плоскость духовную. Так композиция трех основных кульминаций указывает путь к отысканию идеи трагедии. С этих трех кульминаций режиссер и может

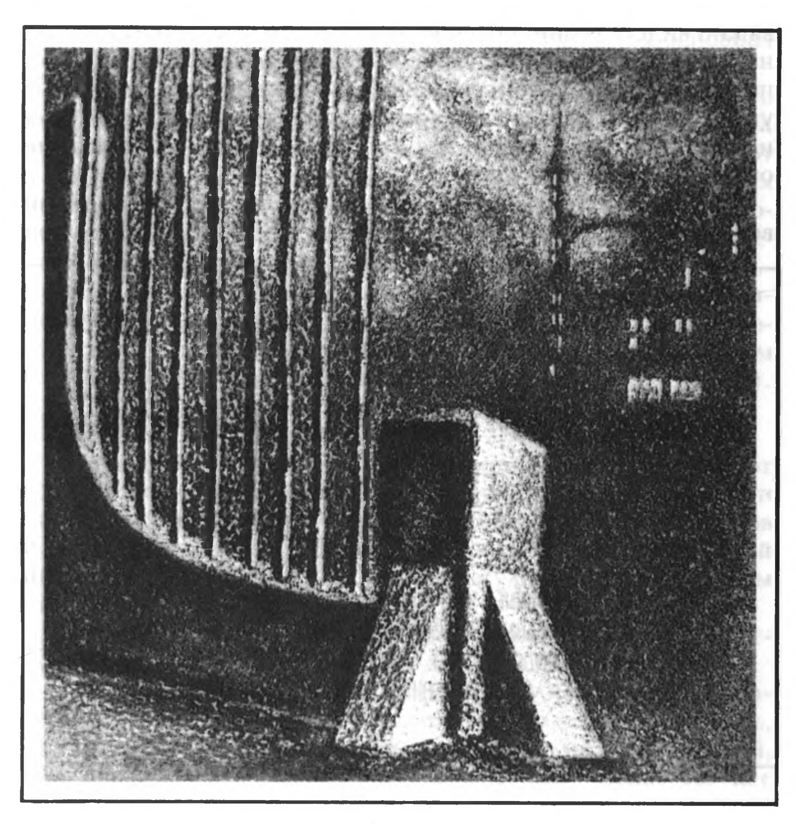
начать свои репетиции. Ошибочная мысль, что пьеса должна репетироваться педантично, начиная с первой сцены до последней в порядке их следования, внушена рассудком, но не творческой необходимостью. Почему это необходимо, если *вся* композиция в целом живет в вашем сознании одновременно? Разве не лучше начать со сцен, составляющих основу всей композиции, и потом перейти к сценам второстепенным?

Дальнейшие подразделения.

Каждая из трех основных частей целого может быть подразделена на любое количество более мелких. Эти части могут иметь свои кульминации. Мы будем называть их, в отличие от основных, *вспомогательными*.

В «Короле Лире» могут быть сделаны, например, следующие подразделения. Начало распадается на две части. В первой из них Лир является перед зрителем во всем своем земном величии, облеченный безграничной деспотической властью, и совершает три проступка: проклинает Корделию, отдает корону дочерям и изгоняет Кента. Во второй — в атмосфере тайны и заговора темные силы впервые начинают проявлять свою разрушительную деятельность. Первая основная кульминация служит кульминацией также и для первого подразделения. Второе подразделение имеет свою самостоятельную кульминацию. Лир покидает тронный зал. Французский король уводит Корделию. В атмосфере покинутости, нависшей катастрофы и тайны раздаются, пока еще не громкие, голоса Гонерильи и Реганы (заговор сестер). Это — начало первой вспомогательной кульминации. Тема Зла, начинавшая звучать «под сурдинку» еще при поднятии занавеса, получает теперь ясные и четкие очертания. Кульминация охватывает и весь монолог Эдмунда, которым начинается вторая сцена трагедии (с точки зрения композиции деления на акты и сцены, данные автором, не имеют значения). Кульминация кончается выходом Глостера.

Средняя часть также распадается на две меньшие. Первая из них — страстная и хаотичная. В ней, в грозе и буре, бушуют элементарные силы. Постепенно возрастая, они доходят до своего «форте», проникают в глубины сознания Лира, терзают и разрывают его. Кульминация этого подразделения (вторая вспомогательная) обнимает весь монолог Лира: «Злись, ветер, дуй...» Второе подразделение средней части трагедии начинается там, где буря стихает, где мир представляется опустевшим, где истощенный, измученный Лир сначала погружается в сон, подобный смерти (акт 3,

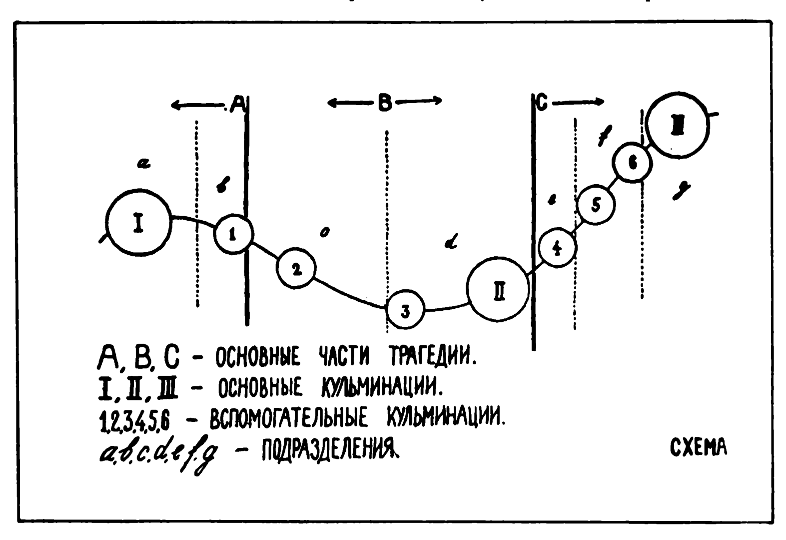


«Король Лир»

сцена 6), и потом, безумный, является в степи. В этой части мы находим две кульминации. Одна из них та, которую мы описали как вторую основную (безумный Лир и слепой Глостер в степи), другая, предшествующая ей (вспомогательная), показывает крайнее напряжение темных сил, их «фортефортиссимо»: сцена ослепления Глостера. Эта дикая сцена, врываясь в атмосферу опустошенности, подчеркивает ее своей контрастирующей силой. И в то же время она оказывается поворотным пунктом темы зла. Если вы проследите развитие положительных и отрицательных сил в трагедии, вы увидите существенное различие между ними: положительные силы не проходят поворотной точки. Они развиваются и возрастают по прямой линии до самого конца. Злые же силы, после того как они разрушили все вокруг себя, обрекают себя на самоуничтожение. Поэтому так

важно видеть возникновение этих сил (первая вспомогательная кульминация), их максимальное развитие и начало падения (третья вспомогательная кульминация) и их полное уничтожение, которое тоже имеет свою кульминацию в сцене дуэли двух братьев. (Эта вспомогательная кульминация окажется шестой по счету в приложенной ниже схеме.)

В третьей части трагедии в связи с появлением Корделии возникает тема света, которая к концу достигает предельной



силы. Она проходит три стадии. Первая — нежная, романтическая. Лир пробуждается в палатке Корделии. Это тот, «второй» Лир, который скрывался под маской безумного короля и появления которого мы ждали. Сцена в палатке Корделии — вспомогательная кульминация романтической части (на схеме — четвертая). Второе подразделение — страстная, героическая часть — проход Лира и Корделии в тюрьму. Здесь новое сознание Лира растет и крепнет. В нем снова просыпается прежняя сила земного властелина, но теперь она преобразилась в силу духовную. Монолог Лира: «Корделия моя, со мной ты, милая!..» (акт 5, сцена 3) — есть вспомогательная кульминация этой героической части (на схеме — пятая). В этой же героической части как ее заключительный момент происходит дуэль Эдмунда и Эдгара (шестая вспомогательная кульминация). Третье, и последнее подразделение носит характер трагически-просветленный. Это заключительный аккорд всей композиции

в целом. Кульминацией этой части является третья основная кульминация трагедии.

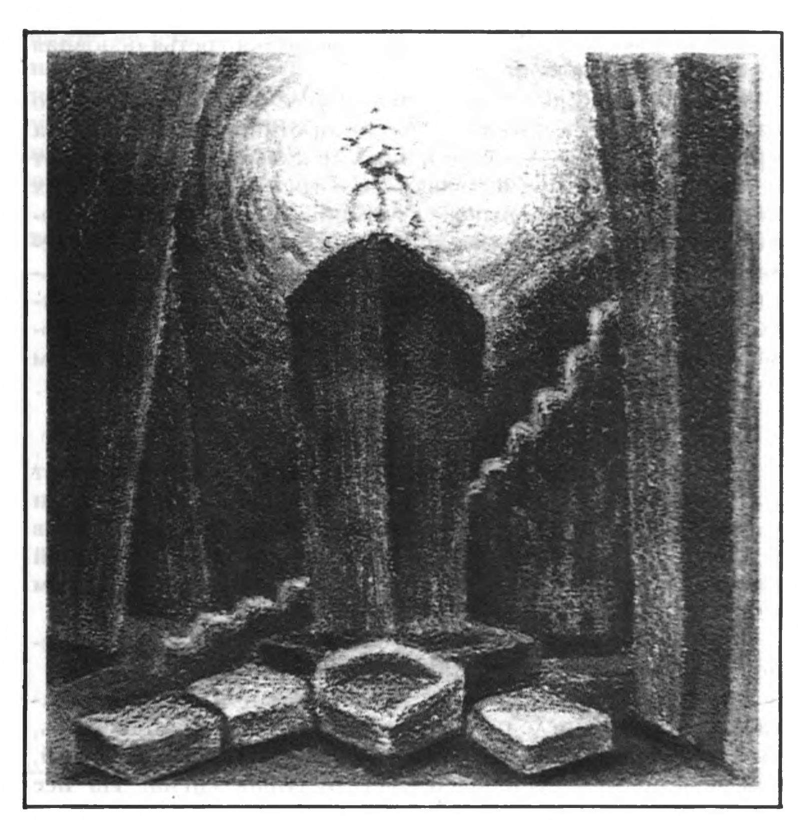
Все кульминации скликаются друг с другом, являясь то как дополнение и развитие, то как противоположение одна другой. Я говорил, что три основные кульминации вбирают в себя идею пьесы и выявляют ее в трех последовательных этапах. Вспомогательные же кульминации образуют переходы, связующие звенья между ними. Поэтому режиссер сделает хорошо, если, начав свои репетиции с основных кульминаций, перейдет затем к вспомогательным. Так, постепенно вокруг главного стержня сами собой начнут группироваться детали. Прежде чем мы пойдем дальше, представим в схеме то, что нам удалось найти до сих пор (см. схему 1).

Акценты.

Главные и вспомогательные кульминации не охватывают всех моментов напряжения, разбросанных на протяжении пьесы. Их количество не зависит ни от каких законов и определяется свободно, на основании художественной интуиции режиссера. В отличие от кульминации мы будем называть их *акцентами*.

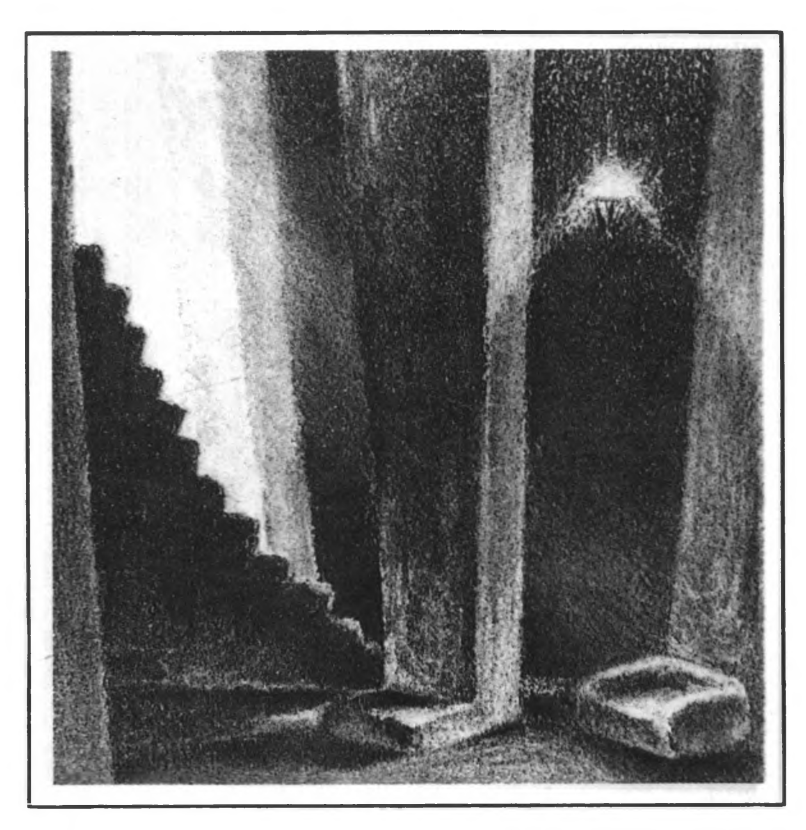
В качестве примера укажем на некоторые из них в пределах основной кульминации в «Короле Лире».

Кульминация начинается долгой, полной значения паузой тотчас же после рокового ответа Корделии: «Государь, ничего». Эта пауза — первый акцент кульминации. В ней, как в зародыше, заключена вся будущая сцена. Из нее с точки зрения композиции исходит импульс, заставляющий Лира совершить три проступка. В этом значительность и сила первого акцента-паузы. Другую такую же паузу мы находим в конце кульминации. Она непосредственно следует за уходом Кента. В ней, как в фокусе, сосредоточен моральный итог всех предыдущих событий. Если первая пауза предвещает действие, то последняя суммирует действие, уже совершившееся. Между этими паузами-акцентами Лир проклинает и отталкивает Корделию, отдает двум другим дочерям корону и изгоняет Кента из своих владений. Все три события показывают три отрицательные стороны натуры Лира и проявляются в трех последовательных акцентах. Первый проступок, совершаемый Лиром, имеет *духовное* значение. Отталкивая Корделию, он опустошает свое собственное существо, обрекая себя на одиночество. Монолог «Пусть будет так!..» и т. д. есть второй акцент разбираемой нами кульминации. Второй проступок Лира носит уже более внешний характер.



«Король Лир»

В первом — он разрушает самого себя, во втором — свое *окружение*. Вместо торжественного акта передачи короны он *бросает ее с ненавистью* как протест против правды Корделии и Кента. С точки зрения композиции важно, *как* совершается действие, и на этом должен быть поставлен акцент. Не право наследования, а неправда поступка Лира есть причина распада королевства. Текст этого третьего акцента: «Вы, мои зятья и дочери, к приданому прибавьте всю третью часть, отнятую у ней...» и т. д. до конца монолога. Изгнание Кента — третий проступок Лира — имеет уже совсем внешний характер. Он изгнал Кента из своих *земных* владений, в то время как Корделия изгнана им из его собственного духа. Последний монолог Лира, обращенный к Кенту: «Так слушай же в последний раз, крамольник!..» и т. д., есть четвертый акцент кульминации. Все три проступка Лира



«Король Лир»

дают нам картину еще не очищенной страданиями, еще темной души Лира.

Такие акценты, в большом количестве разбросанные на протяжении всей пьесы, так же как и вспомогательные кульминации, служат соединительными звеньями между найденными прежде важными, с точки зрения режиссера, моментами пьесы. Акценты (и в особенности кульминации), с одной стороны, не позволяют режиссеру отклоняться от основной идеи пьесы и, с другой, дают ему возможность выявить и осуществить *свою*, режиссерскую интерпретацию пьесы и *свой*, режиссерский замысел постановки.

Ритмический повтор.

Следующий принцип композиции можно назвать *ритмическим повтором*. Он встречается везде в жизни мира,



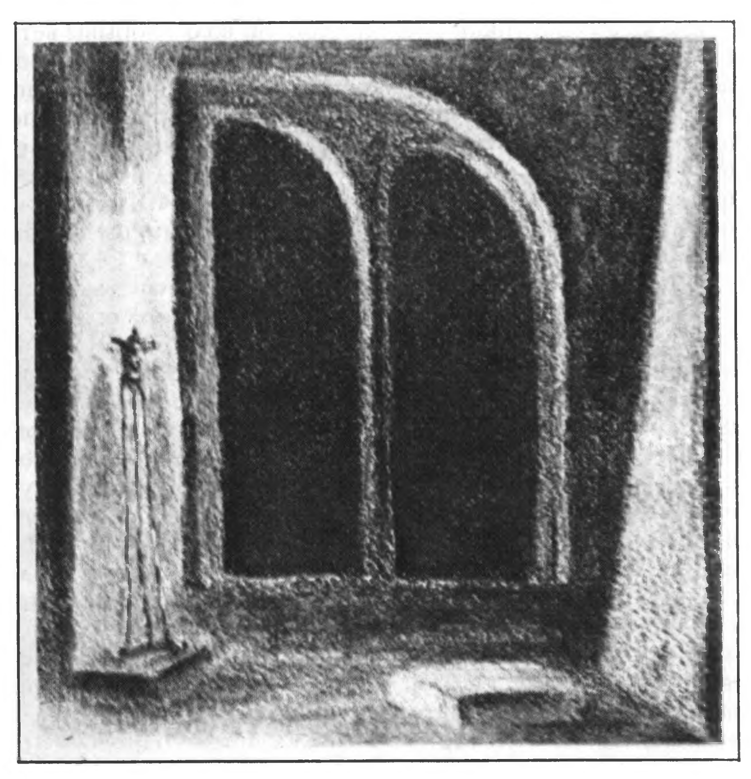
«Король Лир»

земли и человека во многих вариациях. Но в применении к сценическому искусству я ограничусь только двумя его видами. I. Явление повторяется с регулярностью в пространстве или во времени (или вместе) и при этом остается неизменным (например, волны, биение сердца, дыхание, смена времен года и т. д.). II. Явление меняется при каждом повторе, качественно и количественно (например, листья известных растений, повторяясь на стебле, становятся тоньше, меньше и проще по форме по мере удаления от поверхности земли). Повторы эти вызывают в зрителе различную реакцию. В первом случае зритель получает впечатление «вечности» (если повторы происходят во времени) или «бесконечности» (если повторы происходят в пространстве). Этот род повторов, примененный на сцене, помогает также создавать известную атмосферу (например, повторяющиеся

удары колокола, тиканье часов, прибой волн, порывы ветра и т. п. Декоративные повторы, как, например, ряд однородных окон, колонн или, наконец, регулярно проходящие через сцену фигуры). Эффект, производимый вторым типом повтора, иной. Он или ослабляет, или усиливает определенное впечатление, делает его более духовным или материальным, увеличивает или ослабляет юмор или трагизм положения и т. п. «Король Лир» дает хорошие примеры второго типа повтора. Вот некоторые из них.

1. Три раза в течение пьесы тема «короля» выступает с особенной силой. В тронном зале при первом появлении Лира зритель встречает его как *Короля*, во всем его земном величии и достоинстве. Образ короля-тирана запечатлевается в его сознании. Но вот его поражает контраст: безумный Лир в степи. «Король, король от головы до ног!» Повтор говорит зрителю о нисходящей линии земного и о восходящей линии духовного величия. В словах безумного «Короля» он слышит проблески мудрости высшего порядка. В конце трагедии «Король» появляется в третий раз: Лир умирает с мертвой Корделией на руках. Еще более разительный контраст: мощный Король-деспот на троне и беспомощный «Король»-нищий, умирающий на поле битвы. Но в нем умирает только прежний, земной Король с его деспотическим «я». Другой «Король», духовный, с очищенным высшим «я», не умирает. Он освобождается и продолжает жить. Эдмунд тоже умирает почти одновременно с Лиром. Что остается в душе зрителя после его смерти? Ничего. Пустота. Он уничтожается и исчезает из его памяти. Смерть Лира есть только превращение. Он *существует* преображенным. В течение трагедии он накопил такое количество высокой духовной энергии силой своего непреклонного царственного «я», что после его физической смерти зритель воспринимает его как интенсивно живущего. Этот повтор служит к одухотворению темы «Короля». Он (как и всякая композиционная фигура) открывает зрителю один из аспектов основной идеи трагедии: *«Король» «я» в человеке имеет силу жизни, которая способна переступать за границы физической смерти.*

2. Пять раз встречаются Лир и Корделия. Каждая встреча есть шаг к их слиянию. В тронном зале Лир отталкивает Корделию. Композиционно этот жест подготовляет сближение. Вторая встреча между ними после долгой разлуки в палатке Корделии уже носит другой характер. Роли переменились. Слабость и бессилие Лира противопоставлены здесь его прежнему деспотизму. Он на коленях



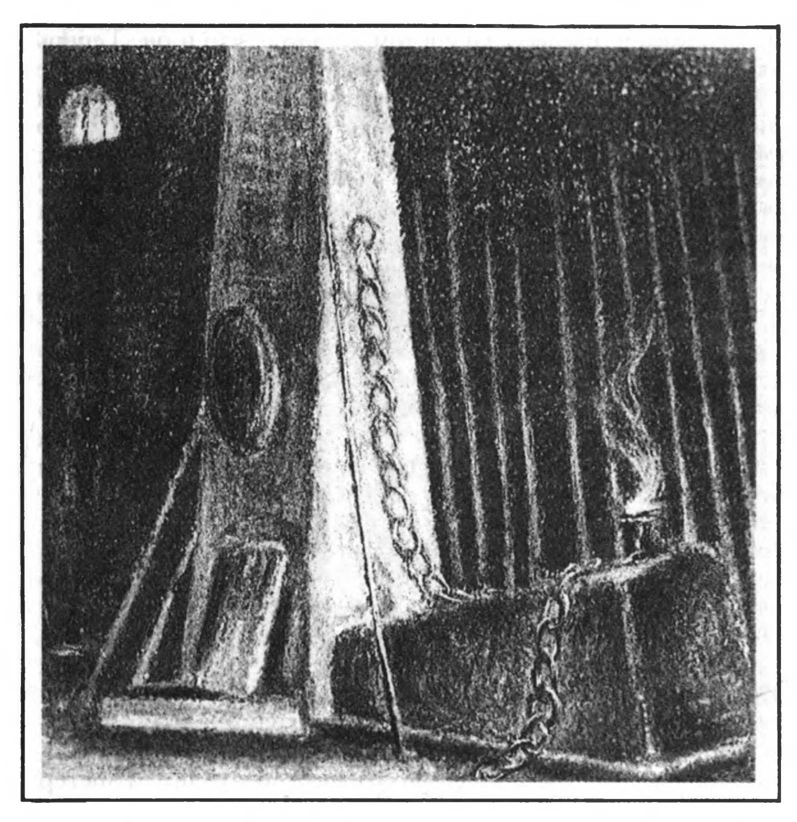
«Король Лир»

умоляет Корделию о прощении. Но в высшем смысле они еще не нашли друг друга. Лир слишком унижен, Корделия еще не в состоянии поднять его до себя. Необходим новый шаг к слиянию. Он происходит в следующем повторе: Лир и Корделия проходят в тюрьму. Но и здесь равенство еще не достигнуто. В непреклонном «я» Лира снова вспыхнул эгоизм, хотя и окрашенный теперь духовностью. Он хочет жить в мире, который сам же отверг. Он презирает землю, и это презрение рождает в нем новую гордость. Корделия еще не единственная и не последняя цель его жизни.

Зритель чувствует: нужна еще встреча. И он снова видит их вместе: Лир держит мертвую Корделию на руках. Здесь Лир очищен от всех желаний, кроме одного: слиться с существом Корделии. Теперь она его единственная цель. Но между ними — граница двух миров. Лир оттолкнул Кор-

делию, когда она была еще в том же мире, что и он. Теперь же он хочет совершить невозможное — хочет вернуть ее в мир, где еще находится сам. Нужен новый, последний шаг: переход Лира в тот мир, куда ушла Корделия. И Лир умирает. Его смерть становится полным слиянием двух существ, так долго искавших друг друга. Эта последняя, пятая, встреча за пределами этого мира есть высшая форма любви и слияния. И опять благодаря композиционной фигуре открывается новая грань в идее трагедии. Если предыдущая фигура повтора показала зрителю несокрушимую силу жизни «королевского я», этот повтор говорит ему о *необходимости слияния такого «я» с идеальной, ему же принадлежащей частью своего высшего существа: с любовью и женственностью, спасающей его от жестокости и агрессивности мужского элемента.* Это значит: слияние с теми качествами души и духа, которых Лир не имел вначале и которые, проклиная Корделию, сам оттолкнул от себя.

3. В данном примере повтор выступает как *параллелизм.* Зритель переживает *одновременно* две судьбы: трагедию Лира и драму Глостера. Драма повторяет трагедию. Глостер страдает не меньше, чем Лир, но результат его страданий иной, чем у Лира. Оба героя совершают ошибки; оба теряют своих любимых и верных детей, оба имеют злых детей, оба теряют земные блага, оба снова встречают своих потерянных детей, и оба умирают в изгнании. Этим и кончается их внешнее сходство. Но оно является фундаментом, на котором выявляется их внутреннее различие. Глостер повторяет судьбу Лира на более низкой ступени: он не переходит границ земного рассудка (безумие Лира), не переживает встречи с элементарными силами, разрывающими и расширяющими его сознание, и не становится сам бурей, как Лир. Глостер останавливается там, где Лир начинает свое внутреннее восхождение. Оба героя говорят тождественные слова: Лир — «Я буду терпеть молча. Я не скажу слова более». Глостер — «...И буду я сносить все горе жизни, пока она не скажет мне: довольно, теперь умри!» Но это и есть предел, за который Глостер не может переступить. Лир идет дальше. Он находит Корделию, и это становится для него импульсом к новой жизни. Глостер встречает Эдгара и умирает: «Его истерзанное сердце не вынесло борьбы блаженства с горем...» Глостер остается далеко позади Лира. Он *только* человек, и от него скрыты тайны, лежащие за пределами обычного сознания. Тождествен внешний путь, но различны идущие по нему. В чем же это различие? Лир, силой своего царственного «я», сам



«Король Лир»

создал свою судьбу и, не склонив головы, вступил в борьбу с нею. Судьба Глостера тяготеет над ним. Он подчиняется ей. И этот повтор также открывает нам новую сторону основной идеи трагедии: *сила непреклонного «я» и стремление к идеалу (Корделии) делают человека* ЧЕЛОВЕКОМ.

4. Дважды Лир *появляется* в мире трагедии, и дважды он *покидает* его. Напряженная атмосфера ожидания наполняет зрительный зал при поднятии занавеса. Тихая беседа Кента и Глостера подобна паузе, предвещающей первое *появление* монарха. С его выходом трагедия получает свое торжественное начало. Лир вышел, и зритель переживает его величие как земного владыки. После суда над дочерьми (акт 3, сцена 6) Лир в первый раз *покидает* трагедию. Он уходит из ее мира, впадая в сон, подобный смерти. Снова долгая и полная значения пауза охватывает ряд сцен. В этой паузе

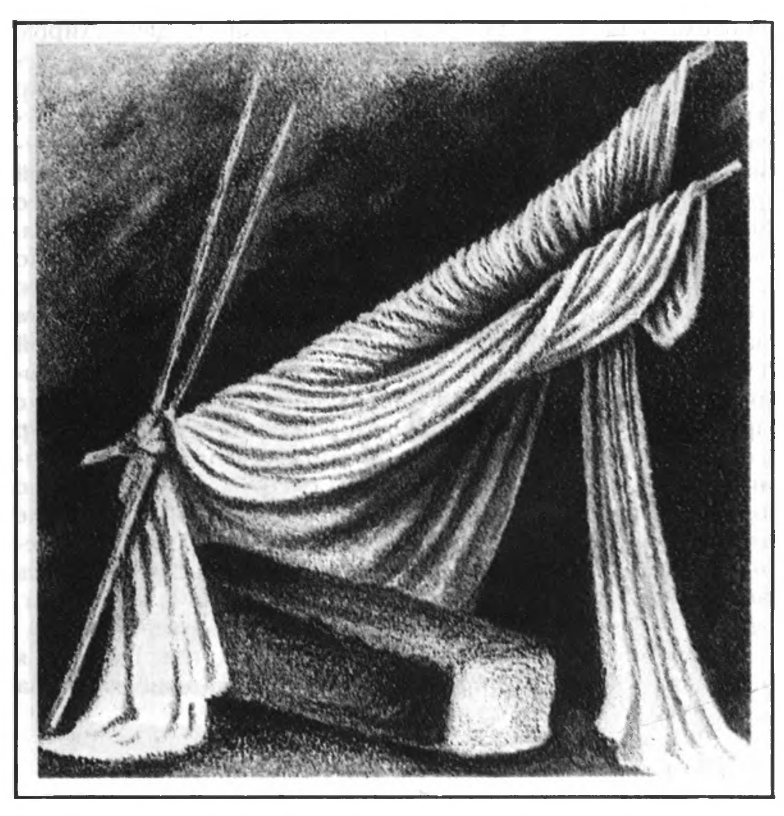
зритель (как уже было сказано выше) видит двух Лиров: Лира былого (безумного), уже нереального, и Лира будущего (мудрого), еще нереального, еще не вернувшегося в мир трагедии. Он еще по ту сторону порога. Лир ушел, погрузившись в сон, подобный смерти, и зритель ждет его пробуждения. Лир пробуждается в палатке Корделии: он второй раз *вступает* в мир трагедии. Снова пауза предвещает его появление: звуки музыки, атмосфера любви и ожидания. «Зачем меня из гроба вынули?» — говорит Лир. Как далеко он был от земного и как преобразился *там*. Невольно сопоставляя это второе появление Лира с первым, в тронном зале, зритель переживает все значение и смысл трагической судьбы Лира и то превращение, тот внутренний рост, которые совершились в нем за время его отсутствия. В конце зритель расстается с Лиром во второй и последний раз. Лир снова *покидает* мир трагедии. В торжественной, возвышенной паузе, наступающей после его смерти, тяжелое чувство одиночества и пустоты, которое зритель испытывал после первого ухода Лира, теперь сменяется для него удовлетворением и покоем. О чем говорят эти повторы? *Об увядании внешнего и росте внутреннего существа Лира и о двух мирах, границу которых может переходить Лир, но не может Глостер.*

5. Рассмотрим короткую сцену начала, где Гонерилья и Регана клянутся Лиру в своей любви. Внешняя форма повтора здесь очень проста:

1. Вопрос Лира.
2. Ответ Гонерильи.
3. Реплика Корделии.
4. Решение Лира.

Та же фигура повторяется с вопросом Лира, обращенным к Регане. В третий раз вопрос обрывается на ответе Корделии, и дальнейшая сцена композиционно (музыкально) развивается как результат повтора. Чтобы яснее понять его смысл, сыграем сцену в воображении.

Лир появляется в тронном зале. Взоры всех устремлены на него. Благоговение, преклонение и страх окружающих Лира так же велики, как его пренебрежение к ним. Взор Лира блуждает, не останавливаясь ни на ком. Он погружен в самого себя, утомлен, жаждет покоя и отдыха. Он отрекается от власти Гонерилья, Регана и Корделия дадут ему желанный покой. Они будут вести его к его смертному часу. Он встретит смерть как друга, который даст ему мир. Свой первый вопрос он обращает к Гонерилье. Теперь все взоры устремлены на нее, за исключением взора самого Лира — он знает ее ответ заранее. Но ответ опасен и труден. Один



«Король Лир»

неверный звук голоса может заронить искру подозрения в сердце короля и пробудить его уснувшее сознание. Но страх и темные инстинкты диктуют Гонерилье правильное поведение. Она проникает в спящее сознание Лира, не разбудив его. Она начинает свою речь. Ее тон, темп, характер речи и даже тембр голоса кажутся сходными с теми, что звучали в голосе Лира, когда он задавал ей свой вопрос. Она сливается с его атмосферой, с ним самим, и ее слова звучат, как если бы они были словами самого Лира. Лир неподвижен и спокоен. Слова Гонерильи становятся все тише и, как колыбельная песня, все больше усыпляют Лира. Реплика Корделии: «Что же делать мне? Любить, молчать, и только!» — звучит как тяжелый, тихий вздох. Лир произносит свое решение. С сознанием, еще более охваченным сном, чем вначале, Лир задает свой вопрос Регане. Задача

Реганы проще: Гонерилья подготовила ей путь и указала средства к достижению цели. Регана, как всегда, подражает Гонерилье. Композиционный жест начинает повторяться. Опять тяжелый вздох Корделии: «О, как бедна Корделия! Но все же ее любовь сильнее слов таких» – заключает речь Реганы. Лир произносит свое решение и теперь обращает вопрос к Корделии. Все существо Корделии исполнено любовью к отцу, страданием за него и протестом против лжи сестер. Ясно, пламенно, будяще (хотя и негромко) звучит ее ответ: «Государь, ничего». Она хочет освободить отца от чар Гонерильи и Реганы, хочет пробудить его. Наступает тяжелая, напряженная пауза. Может быть, в первый раз Лир поднимает свой взор на Корделию. Долгий, мрачный, неподвижный взор. Фигура повтора обрывается. Корделия пробудила сознание Лира, но... (и здесь начинается трагедия) оно направляется в ложную сторону. Катастрофа неизбежна. Лир совершает один за другим три роковых проступка. Снова благодаря повтору открывается одна из глубоких сторон основной идеи трагедии: *сила пробужденного «я» еще не гарантирует Добра, Правды, Красоты. Они зависят от НАПРАВЛЕНИЯ, в котором пойдет пробужденное «я».*

Ритмические волны.

Перейдем к следующему и последнему закону композиции. Жизнь в своем развитии не всегда идет по прямой линии. Она совершает подобные волнам ритмические движения. Как дыхание, они пронизывают жизненный вопрос. Человеческие культуры возникают, достигают своей кульминации и исчезают. Земля выдыхает свои творческие силы весной, достигает кульминации летом и снова вдыхает их осенью. Жизненные силы человека совершают одно волнообразное движение между рождением и смертью. В связи с природой явления этой волны принимают тот или иной характер: расцвет увядание, появление исчезновение, расширение сжатие, выхождение на периферию (вовне), ухождение к центру (вовнутрь) и т. п. В применении к театральному искусству мы можем рассматривать эти волны как смену между *внешним и внутренним* действием. Все средства выразительности на сцене колеблются между этими двумя полюсами: с одной стороны, они достигают наибольшего напряжения в своей внешней выразительности (речь, жесты, мизансцены, обращение актеров с предметами, световые и звуковые эффекты и т. п.). С другой стороны, они становятся чисто душевными, внутренними (излучения отдельных исполнителей, их настроения и атмосферы).

Пауза является предельной формой внутреннего действия, когда внешние средства выразительности исчезают и сила излучения возрастает. Пауза может быть *полной и неполной.* В последнем случае внешнее действие на сцене не прекращается, но происходит «под сурдинку», имея лишь бóльшую или меньшую *тенденцию* стать паузой. На зрителя такая пауза производит тот же эффект, что и полная: он чувствует ее настораживающую и будящую внимание силу. (Выше, в четвертом примере ритмического повтора, имелись в виду именно такие, *неполные* паузы.)

Существуют два рода пауз: *предшествующие* действию и *следующие* за ним. Паузы первого рода подготовляют зрителя к восприятию предстоящего действия. Они пробуждают внимание зрителя и благодаря излучениям (а часто и атмосфере) подсказывают ему, *как* он должен пережить предстоящее сценическое событие. Второй род пауз суммирует и углубляет для зрителя полученное им впечатление от действия уже совершившегося. Поэтому действие, не сопровождающееся паузой (полной или неполной), оставляет в зрителе лишь поверхностное впечатление.

Проследим теперь смену ритмических волн в «Короле Лире». Начавшись с неполной паузы, предвещающей предстоящие события, действие носит внутренний характер. Но катастрофа приближается, и во взрыве неудержимой страсти Лира внутренние средства выразительности страсти постепенно сменяются внешними. Кульминация миновала, и волна внешнего действия начинает опускаться. Одновременно излучения становятся сильнее. В заговоре сестер, в предательских замыслах Эдмунда действие снова становится внутренним. Вся первая вспомогательная кульминация, в сущности, носит характер *неполной* паузы. Новая ярко выраженная волна внешнего действия достигает своей предельной силы в степной сцене во время грозы и бури, в борьбе Лира со стихийными силами. Она сменяется мучительным, тоскливым одиночеством и покоем, когда Лир погружается в сон, подобный смерти. Острая, сильная волна внешнего действия поднимается в сцене ослепления Глостера. В палатке Корделии действие снова уходит вовнутрь, становясь неполной паузой. В сцене прохождения Лира и Корделии в тюрьму волна внешнего действия снова поднимается. Кончается трагедия, так же как и началась, в глубоком внутреннем покое и торжественном молчании.

Ритмические волны делают спектакль трепетным и страстным, с одной стороны, и углубленно-покойным, с другой. Они дают *жизнь* спектаклю и делают его красивым, выразительным и убедительным для зрителя. Кроме того,

каждая отдельная волна в силу контраста с двумя соседними получает максимальную выразительность. В распределении и создании ритмических волн, в определении их силы и длительности режиссер так же свободен, как и в выборе акцентов.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

> В конце концов, из всего, что мы изучаем, мы усваиваем только то, что применяем на практике.
>
> *Гёте*

Тем из моих читателей, кто пожелал бы на практике применить принципы композиции спектакля, я могу предложить несколько дополнительных упражнений.

Внешнее и внутреннее действие. Пауза.

УПРАЖНЕНИЕ 29. Начните ваше упражнение с полной, насыщенной атмосферой паузы, наступившей в *результате* предшествовавшего (воображаемого) действия. Условьтесь с партнерами, какое действие предшествовало паузе (бурное собрание, горячий спор, веселая вечеринка, карнавал, тяжелый физический труд и т. п.). Осознайте излучающую силу паузы и держите ее минуту или две. Затем, не нарушая паузы, начните *внутренне* превращать ее в паузу, из которой последует ваше дальнейшее действие. Это значит: вызовите в себе импульс к действию (продолжению митинга, вечеринки, физической работы и т. п.). Когда вы почувствуете, что пауза достаточно «созрела», переходите постепенно к действию. Полная пауза превратится в неполную и затем, пройдя ряд стадий, перейдет во внешнее действие. Через некоторое время, пройдя все соответствующие стадии, снова подведите импровизацию к полной паузе. Так, не прерывая упражнения, продолжайте последовательную смену внутреннего и внешнего действия. Во время импровизации можете пользоваться словами.

Начните чтение пьесы, останавливаясь там, где вы почувствуете необходимость полной паузы (при предполагаемой постановке пьесы на сцене). Переживите эту паузу. Сравните несколько таких пауз и осознайте индивидуальный характер каждой из них. Ищите таким же образом неполные паузы. Сравнивайте степень их неполноты. Делайте это упражнение, пока ценность и значение паузы не станут для вас равносильными тексту.

Выберите простую фразу и соответствующее ей действие (например: встаньте, возьмите со стола письмо, разорвите его и скажите: «Это письмо я оставлю без ответа!»). Произведите ваше действие два раза: сначала *после* долгой паузы, затем *заключите* действие долгой паузой. Осознайте психологическую разницу в обоих случаях. Делайте это упражнение до тех пор, пока ваша душа не привыкнет всюду в жизни и на сцене различать эти два рода пауз и действий, связанных с ними.

Проделайте импровизацию, начав и заключив ее долгими, полными значения и насыщенными атмосферой паузами. Задачей вашей при этом будет: 1) достижение максимальной силы внешних средств выразительности (внешнее действие) в средней части импровизации, 2) постепенное нарастание и такое же постепенное ослабление внешнего действия, 3) приблизительно одинаковые по времени периоды нарастания и ослабления. Берите этюды, которые позволили бы вам использовать возможно большее количество сценических эффектов. Например: фабрика. Рабочие один за другим собираются у станков и машин, постепенно приводя их в движение. Фабрика начинает оживать, шум машин и стук инструментов возрастают, голоса становятся громче, темп работы ускоряется и т. д. Участники упражнения поочередно берут на себя задачу выполнения звуковых эффектов, стараясь вычертить кривую усиления и ослабления в гармонии с игрой остальных участников. Достигнув возможной силы и выразительности внешнего действия, участники начинают ослаблять его — работа на фабрике утихает, темп замедляется, голоса и шум машин становятся тише, рабочие расходятся. Импровизация кончается такой же паузой, с какой началась. Равномерное усиление и ослабление внешнего действия потребует, как вы скоро увидите сами, большего усилия, чем неравномерное, с внезапными взлетами, падениями и т. п. Поэтому чем точнее вы постараетесь выполнить намеченные выше условия, тем больше вы научитесь владеть собой на сцене.

Перейдите к импровизациям с *неравномерным* распределением повышений и понижений внешнего действия. Начертите предварительную схему (кривую) повышений и понижений и старайтесь во время импровизации следовать ей. (Порча машин, забастовка, смена рабочих, внезапное спешное задание и т. п.) Повторяйте одну и ту же импровизацию, пока намеченная кривая не будет выполнена удовлетворительно.

Перейдите к упражнениям, имеющим преимущественно психологический характер. Например: обсуждение художественного произведения, научной проблемы, политического вопроса; легкий спор, крупная ссора, коллективное составление письма, уговаривание, выспрашивание, выговор, запугивание и т. п. И в данном случае старайтесь следовать схеме, намеченной вами для упражнения.

Начните групповую (или индивидуальную) импровизацию *без* предварительной схемы усилений и ослаблений. Старайтесь создать ее *во время игры*. Повторите импровизацию несколько раз подряд, пока кривая не наметится сама собой.

Читайте пьесы как режиссер и чертите для них кривые усилений и ослаблений с паузами.

Темп.

Наше обычное представление о темпе на сцене не всегда различает две его особенности.

1. Темп бывает *внутренним и внешним*. Внутренний темп может быть определен как быстрая (активная) или медленная (пассивная) смена образов (мыслей), чувств и волевых импульсов (желаний). Внешний темп выражается в быстром или медленном образе действий и речи. Оба вида темпа могут проявляться на сцене одновременно. Человек может, например, нетерпеливо ожидать чего-нибудь. Образы, быстро сменяя друг друга, могут проноситься в его сознании. Его чувства и воля могут быть возбуждены, и в то же время человек может владеть собой настолько, что его внешнее поведение, его движения и слова будут спокойными и медленными. Внешний медленный темп будет сосуществовать с быстрым внутренним. То же может происходить и в обратном смысле. Два противоположных темпа, показанных на сцене одновременно, обычно производят на зрителя сильное, приковывающее впечатление. (Здесь опять видна сила контраста.)

Но медленный (внешний или внутренний) темп не следует смешивать с *пассивностью актера* на сцене. Актер может изображать пассивное состояние действующего лица, но *сам он* должен всегда оставаться активным. С другой стороны, быстрый темп не должен становиться спешкой, напряжением душевных или физических сил. Какой бы быстрый темп актер ни избрал для изображения своего героя, *сам* он должен всегда оставаться спокойным, но не пассивным на сцене. Подвижное, проработанное, послушное тело и хорошо усвоенная техника речи помогут актеру

избежать ненужного напряжения и спешки, с одной стороны, и пассивности, с другой.

2. Второй особенностью темпа, имеющей важное практическое значение для актера, является следующий факт: *различные темпы для одного и того же действия вызывают в актере различные душевные нюансы.* Попробуйте спросить, например: «Который час?» в различных темпах, и вы увидите, как непроизвольно вы придадите различные психологические оттенки вашему вопросу. Из этого вы можете заключить, что темп не только служит целям композиции, но является также средством к пробуждению верных переживаний на сцене. Случайный, неверный или однообразный темп искажает смысл происходящего на сцене. Способность находить правильные темпы актер может развить путем соответствующих упражнений.

УПРАЖНЕНИЕ 30. Выполните (индивидуально или в группе) простое, обыденное действие, не слишком короткое, в определенном темпе, еще не различая темпов внутреннего и внешнего.

Проделайте то же действие в различных темпах, отдаваясь тем душевным нюансам, которые будут возникать в связи с переменой темпов.

Выполните то же действие, меняя темп в то время, как вы действуете, так же, как и прежде, свободно отдаваясь душевным нюансам, возникающим в вас.

Пусть под влиянием этих нюансов ваше простое действие разовьется в импровизацию.

Перейдите к импровизациям для различения внутреннего и внешнего темпов. Например: операционная комната. Хирург, ассистент, сестры. Сложная и опасная операция должна быть проведена в кратчайший срок. Напряженная атмосфера. *Внутренний темп быстр.* Необходимость владеть собой, осторожность, точность и экономность в движениях и словах делает *внешний темп медленным.* Или: большой отель. Ночь. Слуги и носильщик быстрыми, ловкими, привычными движениями выносят из лифтов, сортируют и погружают на автомобили багаж пассажиров, спешащих на ночной поезд дальнего следования. *Внешний* темп служащих *быстр.* Но они равнодушны к волнению отъезжающих — их *внутренний темп замедлен.* Отъезжающие, наоборот, стараясь сохранить внешнее спокойствие, внутренне возбуждены, боясь опоздать на поезд. *Внешний темп медленный, внутренний — быстрый.*

Читайте пьесу, сцена за сценой, представляя себе темпы со всеми их вариациями. Старайтесь найти интуитивно для каждой сцены правильный темп.

Комбинированное упражнение.

УПРАЖНЕНИЕ 31. Создайте свободное, широкое, ненатуралистическое движение. Используйте все имеющееся в вашем распоряжении пространство. Можете пользоваться площадками, ступеньками и т. п. Движение не должно быть слишком коротким.

Постройте ваше движение так, чтобы в нем были три части: начало и конец (с их полярностью) и средняя, переходная часть. Усвойте движение в этой стадии и затем переходите к следующей.

Создайте в каждой из трех частей по одной кульминации. Выполняйте их с большей внутренней интенсивностью. Постройте первую и последнюю кульминации по закону полярности.

Выберите три атмосферы для начала, переходной части и конца. Пусть атмосферы начала и конца (так же как само движение и его кульминации) будут по возможности построены по принципу контраста. Не спешите переходить к новой стадии упражнения, пока не усвоена предыдущая.

Подберите для каждой кульминации слово, или фразу, или строчку стихотворения, которые будут соответствовать характеру кульминаций и атмосфер.

Введите в ваше упражнение *ритмический повтор*. Не меньше трех: по одному для каждой части. Повторы можете сопровождать словами или фразами.

Установите на протяжении всего движения определенные темпы, руководясь вашим художественным вкусом. Введите полные паузы (внутреннее действие с излучением) и чередуйте их с моментами внешнего действия. При каждом новом усложнении вы можете, разумеется, менять первоначальную форму вашего движения.

Проделывайте упражнение последовательно: с чувством легкости, формы, красоты и завершенности. Постарайтесь постепенно достигнуть того, чтобы все четыре окраски одновременно присутствовали в вашем упражнении.

Когда движение сформировалось окончательно и при его выполнении усилие сменилось эстетической радостью — начните проделывать его в различных стилях. Теперь постепенно, день за днем, начните вносить легкие изменения в ваше уже готовое движение. Меняйте атмосферы, темпы, кульминации, повторы и т. д. и соответственно этому меняйте постепенно и основную форму первоначального движения. Видоизменяя таким образом ваше движение, вы можете продолжать работу над упражнением до тех пор, пока все

принципы композиции и все приемы внутренней и внешней техники не станут *новыми способностями* в вашей душе.

Когда вами достигнута и эта стадия — начните строить новые движения по указанному выше принципу, но на этот раз исходя из *характерности*. Сначала создайте характерный образ (пользуясь воображаемыми телом и центром или психологическим жестом) и затем постройте и разработайте движение, характерное для созданного вами образа. Однако и в этом случае постарайтесь по возможности избегать натуралистических движений. Никакая характерность, даже юмористическая, не требует для своего выявления непременно натуралистических форм. Введение в упражнение таких форм может приблизить его к обычной импровизации и тем ослабить его специфическую ценность.

Перейдите теперь к отрывкам из пьес. Не старайтесь применить предложенный метод *целиком* в каждом отрывке. При выборе того или иного принципа руководствуйтесь характером выбранного отрывка.

НЕСКОЛЬКО ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАМЕЧАНИЙ

Пустой человек верит
в счастливый случай.

Эмерсон

Положите в основу вашей практической работы над методом упражнения на внимание и воображение. Делайте их систематически ежедневно. Остальные упражнения делайте в порядке, который покажется вам правильным *для вас*, для вашей творческой индивидуальности. Проработав некоторое время над выбранными вами упражнениями, переходите к другим. Вы скоро заметите, что все они *органически* связаны друг с другом, и вы без труда сможете сделать правильный выбор дальнейших упражнений.

Делая упражнение, представьте себе по возможности ясно, *каков должен быть их идеальный результат*. Если вы будете держать этот идеал в вашем сознании, он будет направлять вашу практическую работу. Не торопите наступления результата. Нетерпеливое отношение к работе отдалит вас от намеченной цели.

Выполняйте вначале упражнения, *точно* следуя их описанию. По мере того как ваша душа начнет усваивать их, вы научитесь пользоваться ими свободно и, возможно, внесете в них свои индивидуальные изменения.

На репетициях, в моменты, когда вспыхивает вдохновение, метод должен быть забыт. Но возвращайтесь к нему тотчас же, как только почувствуете, что вдохновение оставило вас.

Не анализируйте излишне результатов вашей работы над методом, но делайте все новые и новые усилия.

Когда появятся настоящие результаты, вы безошибочно узнаете их, без того чтобы преждевременным вмешательством рассудка убить непосредственное отношение к методу.

Чем сознательнее и сосредоточеннее вы работаете над методом, тем вероятнее возможность, что в вас возникнет чувство: я теряю прежнюю непосредственность. Но часто незнание и поверхностность принимают вид непосредственности. *Истинная* непосредственность, присущая талантливому актеру, вспыхивает и расцветает в нем с новой силой после систематической, сознательной и упорной работы.

Вы лучше поймете и легче усвоите сущность каждого упражнения, как и всего метода в целом, если скажете себе: меня, как артиста, отличает от обывателя (не артиста) моя способность *видеть и передавать* явления окружающего мира *так*, как этого не может сделать обыватель, и если затем спро́сите себя: в каком смысле «открывает мне глаза» каждое данное упражнение и в какой мере оно увеличивает мою способность передавать увиденное средствами моего искусства? Вы не должны смущаться, если в процессе усвоения метода вам будет казаться, что применение его в практической работе требует от вас больше времени и сил, чем это было прежде, когда вы работали без метода. После того как метод будет *усвоен* вами, вы будете достигать бо́льших результатов в кратчайший срок. То, что вы делали прежде наугад, полагаясь на «счастливый случай», вы будете делать теперь целесообразно и в силу приобретенных вами новых способностей.

Старайтесь рассматривать каждое упражнение как маленькое, законченное в себе произведение искусства. Выполняйте каждое упражнение *ради него самого*. «Недостаточно сделать шаг вперед, ведущий к определенной цели,— сказал Гёте,— нужно, чтобы каждый шаг сам по себе был целью». То же имел в виду и Леонардо да Винчи, когда говорил: «Надо любить вещь ради нее самой, а не ради чего-то другого».

Публикуется по книге, изданной в США в 1946 г.

[1] Эти слова произносит Первый комический актер в «Развязке «Ревизора» Гоголя.

⟨БЕСЕДА С АКТЕРАМИ ЛАБОРАТОРНОГО ТЕАТРА НА РЕПЕТИЦИИ СПЕКТАКЛЯ «РЕВИЗОР»⟩

Позвольте мне сказать вам несколько общих предварительных слов относительно нашей работы: я буду счастлив, если вы усвоите «метод» как нечто органически живущее в душе каждого из вас, а не как что-то навязанное, придуманное мною. В «методе» нет ничего такого, что уже не жило бы в нас. Я только попытался проанализировать все это и систематизировать. Обдумывая мою профессиональную жизнь, взяв кое-что у Шаляпина, у Станиславского, у Московского Художественного театра в целом и у каждого актера в отдельности, я попытался найти наиболее доступный и естественный путь к творческому состоянию, к вдохновению. Повторяю, предлагаемые мною законы творчества живут в каждом из нас, и если вы поверите мне, поймете это, вам будет легче усвоить предлагаемый мной «метод».

Ощущение целого или чувство целого.

Любому произведению искусства свойственна целостность. Подлинному актеру необходимо иметь это чувство целого. Это значит: что бы актер ни делал, он должен как бы оглядываться назад и в то же время смотреть вперед. Это, что ли, предвидение. Например, когда вы появляетесь первый раз в первом акте, вы уже должны как бы предвидеть ваше последнее появление в последнем акте. Это своего рода приятное предчувствие судьбы изображаемого вами характера. Предположим, я играю короля Лира. Он впервые появляется на сцене как величественная фигура, подавляющая всех остальных. Если во мне живет чувство целого, тогда в этом первом его появлении будет заключено как бы предчувствие того Лира, который почти слепой, полубезумный блуждает в степи. Таким образом вы охватываете всю судьбу человека в одном его появлении. Вы продолжаете

играть — второй акт, третий и т. д., — все время сохраняя чувство связи вашего образа с началом и концом. «Я был величественным королем, легендарной фигурой, но теперь я борюсь с моими дочерьми, борюсь со всеми, один против всех, против стихии. А вот я теряю рассудок, но как величествен я был вначале... Я был Королем всех Королей, а теперь я растерзан, в отрепьях, оборванец, плачущий в бороду, и я не вижу и не понимаю, кто обращается ко мне... Как прекрасен я был в первом акте в диалоге с Глостером, а вот теперь я умираю... умираю, а все-таки осознаю себя — в замке...». Все это происходит в вашем сверхсознании в продолжение всего спектакля. Итак, начало и конец как бы присутствуют всегда.

На данной стадии наших репетиций мы можем таким же образом пронестись в воображении через свои роли. Например, я — Хлестаков. Несчастный, глупый, голодный, стремящийся к чему-то... «О, вот я генерал — во дворец и обратно... Фельдмаршал — деньги, деньги, деньги... Я люблю вас, люблю вас — прощайте...».

Чувство целого, которое так сильно действует на сцене, выражается и через излучение и при помощи других средств. Шаляпин нашел слова, чтобы выразить это. Он сказал, что существуют ноты, которые каждый может прочесть, но только артист может прочесть то, что *между* нотами. Мы, артисты, рождены с этой способностью доносить до зрителей самый сильный психологический эффект — то, что невидимо и неслышимо. Шаляпин в высшей степени был наделен чувством целого. Когда он первый раз появлялся в Дон Кихоте — верхом на своей лошади, — публика сразу же начинала плакать. Он только появлялся на сцене, а вы уже плакали, ибо было что-то в нем самом, в атмосфере вокруг него, что выражало сразу всю его историю, всю его трагедию.

Эдуард Бромберг (Осип). Имеет ли это отношение к чувству, которое нас охватывает, когда мы подходим к завершающим страницам такого, например, романа, как «Война и мир», когда вся жизнь этих людей, от начала и до конца, вспыхивает в нашем сознании?

Чехов. Безусловно. Когда вы ощущаете эту протяженность, этот ход времени — это и есть чувство целого. Наша работа заключается в том, чтобы сознательно развить это чувство, чтобы оно всегда присутствовало в нас. Мне кажется, что чувство целого — это ощущение некоего единства, целостности, полноты. Единство, заключенное в рамки, имеющее начало и конец.

10 2472

Есть упражнения для развития этой способности. Вспомните вашу личную жизнь, ибо в каждой жизни есть периоды, которые воспринимаются как куски пьесы (я пользуюсь термином Станиславского). «Я был в школе, был влюблен в семерых девочек, не имел успеха, все говорили, какой у меня ужасный нос...». Это один кусок или период. Потом следует второй кусок. «Я был мальчиком с ломающимся голосом, я думал, что я величествен и могу покорить весь мир, при всем том я был неловок, и ноги у меня были неуклюжие...». Затем третий кусок и т. д. Каждый в своей жизни найдет такие «куски». Они возникнут в вашем воображении как маленькие элементы или звенья. Такое упражнение поможет вам развить тот «психологический мускул», который мы называем чувством целого.

Богатый психологический материал вы найдете в биографиях великих людей. Перечитывая эти биографии, воображая в них свои «периоды» и «куски», вы заметите странное явление: в жизни этих великих личностей есть какая-то неотвратимость. Возьмите жизнь Толстого, например. Прочитав его биографию много раз и дав волю воображению, вы почувствуете, что Толстой не мог умереть иначе, чем он умер. Или Бетховен — другой очевидный пример. То, что он оглох, было, так сказать, художественно оправдано. Без этой трагической глухоты это был бы не Бетховен. Всегда ищите начало и конец в таких биографиях — вы увидите, что начало и конец в них логически связаны.

Вернемся к упражнениям. Вы можете начать с простых движений — например, поднимите руку. Выполняя движение, переживайте его начало и конец: моя рука опущена, вот она сбоку, вот она движется, удаляясь от моего бока, и вот она уже поравнялась с головой и через момент будет над головой — в конце движения. Вот она над головой, но я проникнут ощущением, что вначале она была внизу, сбоку. Проделав подобные упражнения и пережив прелесть каждого такого момента, вы можете разработать, усложнить упражнение, выполняя определенные мизансцены. Вы должны делать эти упражнения в связи с мизансценами, которые я вам дал для «Ревизора». Впоследствии это станет инстинктом, как бы новой умственной способностью.

Публикуется по машинописной копии стенограммы (ЦГАЛИ, 2316.2.10, л. 1—4). Датируется 1946 г., временем постановки «Ревизора» в американском Лабораторном театре.

⟨ЗАМЕТКИ ПО ПОВОДУ ОБРАЗА САНЧО ПАНСЫ⟩

Не ум, а мудрость, вроде русского мужичка (испанский Левша, но толстенький).

Не глядит, а приглядывается, не слушает, а прислушивается.

Imaginary body*: тяжелое книзу, полегче кверху, и (по-гоголевски) голова редькой хвостом вверх.

При плотном, малоподвижном теле — вертлявая головка (at times**).

Тело (кроме головы) движется и поворачивается как одно монолитное целое: как будто бы нет суставов (вероятно, тоже at times).

Или radiating*** или рисовинг**** очень сильные. В этом смысле нет среднего интеллигентского half-and-half, то есть ни то ни се. Предлагаю даже radiating заменить projecting*****. (Что такое projecting? Весь я + центр...)

Стыдится как красная девица, когда и пр....

Если пользовать «центр», то он mostly****** в ж..е или чуть ниже (вне тела).

Шея то удлиняется, то совсем ее нет (в связи с переживаниями, чувствами. Может быть: когда шея укорачивается — «центр» подтягивается, и наоборот).

Темп: по возможности в полном контрасте с темпом партнеров. Если темп не связан с партнерами, то можно менять его с невероятной быстротой и неожиданностью (для публики).

Если есть смех, то начинать и кончать его тоже неожиданно и сразу (если хотите, не меняя при этом выражения лица: «оно» смеется из него).

Улыбка широченная, беззвучная, когда ему не смешно (например, из вежливости или при желании скрыть свои истинные чувства, и при этом без смеха).

Вижу Вас с колоссальной бородищей лопатой, расширяющейся книзу.

Изобретите парочку фортельков с бородищей, но всегда на основе психологии.

Всегда на чем-нибудь сконцентрирован 100%!!! Или наоборот: полное отсутствие, небытие, которое может приклю-

---

* Воображаемое тело *(англ.)*.

** Временами *(англ.)*.

*** Излучающий *(англ.)*.

**** От английского receiving — принимающий, воспринимающий.

***** Отражающий *(англ.)*.

****** Главным образом *(англ.)*.

читься с ним от огорчения. Так же как и от удовольствия, от испуга, от задумчивости и тому подобного, словом, от всякой эмоции.

Иногда, когда ему это выгодно, представляется непонимающим, или рассеянным, или плохо слышащим.

Когда слушает («прислушивается»), то губами беззвучно повторяет то, что слышит.

Иногда, в важных случаях, любит слушать себя самого, свой голос, свои интонации. И тогда говорит, как будто кушает что-то вкусное.

Very observant*: шарит глазами по людям и предметам. Делает это под сурдинку, когда думает, что на него смотрят, но отказаться от этого шаринья или отложить его на время не может, не имеет внутренней силы!

Иногда начинает мурлыкать себе под нос все ту же песенку, но что-то вроде кашля прекращает его «творчество» все на той же (вероятно, высокой) ноте.

Обожает Кихота (если этот мотив вообще есть в скрипте**), и обожание это сопровождается облизыванием, как у кота (но сам он этого отнюдь не замечает).

Когда врет или хвастается, то верит себе вполне (как Хлестаков).

P. G.*** для всей роли в целом: открытость в области сердца.

Говорит задушевно.

Принимает на себя.

Слышу, как иногда Санчо говорит таким глубоким, задушевным, сердечным голосом, что у меня (у зрителя) слезы выступают на глазах! И это совершенно независимо от того, что он говорит, но как.

Публикуется по подлиннику (ЛТМ, НП). Написаны для актера А. Тамирова в период работы Чехова в Голливуде (1943—1953). По свидетельству Г. С. Жданова, Чехов «проходил несколько ролей с Тамировым в его фильмах».

ТЕАТР БУДУЩЕГО

Уверен, что многие из наших современных актеров и режиссеров нередко задаются вопросом, каков будет театр будущего и что потребуется для работы в нем?

* Очень наблюдательный *(англ.)*.
** Script — сценарий *(англ.)*.
*** Психологический жест.

Будущее театра и театр будущего представляются мне темой исключительной важности, поэтому в сегодняшней беседе я постараюсь поделиться с вами некоторыми своими мечтами и мыслями о театре будущего и особенно об актере и режиссере будущего.

Чем будет их работа отличаться от нашей?

Различий довольно много. Во-первых, наши коллеги будут более сознательно подходить к творческим процессам, чем сегодняшние актеры и режиссеры. Они будут знать, что творческий процесс проходит через четыре различных этапа и что каждый из них имеет свою цель и свои результаты, которые все необходимы для успешного завершения творческой работы. Знать о существовании законов, управляющих этим процессом, и понимать эти законы — значит уметь плодотворно применять их.

Четыре этапа творческого процесса. В чем они состоят?

Чтобы получить представление о первом из этих этапов, давайте вспомним, что жило в нашей душе, когда мы еще были очень молоды и мечтали о сцене, возможно, только втайне.

Вы, наверное, согласитесь со мной, если я скажу, что в нашей душе жило тогда, во-первых, смутное ожидание чего-то прекрасного, что должно произойти в будущем. Но наше томление и ожидание были всего лишь признаком, внешним отражением того, что происходило в тайных глубинах нашей души, в тех глубинах, что скрыты от нашего повседневного сознания. В нас, еще неведомый нам самим, уже совершался могучий творческий процесс. Наши детские или юношеские души слепо влюблялись в жизнь, в некоторые ее стороны и инстинктивно собирали, отбирали, сортировали и обрабатывали материал, который предлагала сама жизнь. Наши юные души еще не ведали жизни и не имели о ней никакого осознанного представления. Все то ценное, что находила наша душа, хранилось в тайных глубинах, недоступных обыденному сознанию. Там, в этих глубинах, шел творческий процесс подготовки к будущей сознательной жизни. Первый этап любого творческого процесса — это не что иное, как тот самый подсознательный процесс, который протекал в наших душах, когда мы были детьми. Единственное различие в том, что сейчас мы применяем его, работая над разрешением той или иной творческой задачи.

Первое знакомство актеров и режиссеров будущего с пьесой будет точной аналогией того, как душа ребенка впитывает первые впечатления окружающей жизни. Первое

чтение текста пьесы будет проходить подобно тому, как ребенок «прочитывает» последовательные события жизни. Актеры и режиссеры будущего в своем подходе к творческим задачам будут придавать большое значение впечатлениям, полученным при самом первом чтении пьесы. Читая намеченную к постановке пьесу, они сознательно отдадутся во власть первого впечатления в смутном, но властном предчувствии красоты будущего спектакля. И всем своим существом они будут жаждать этой постановки. И так же как дети не относятся к окружающей их жизни с холодной и расчетливой рассудительностью, актеры будущего станут сознательно и целенаправленно освобождаться от холодного, рассудительного, рассудочного восприятия пьесы. Всем своим существом, всей силой воли и чувств они будут впитывать в себя первые впечатления от текста пьесы. В глубине их души возникнет жизнь — начнется процесс творческого созидания.

Они будут понимать, что этот процесс (как и в случае с душой ребенка) обязательно должен происходить в подсознательной, я бы даже сказал, в сверхсознательной области их души. Они будут знать, что нельзя вмешиваться, нельзя вторгаться в эти непостижимые процессы. Они полностью отдадут себя во власть первого впечатления от пьесы и станут воспринимать ее дух, ее атмосферу так, как мы воспринимаем музыку. Они погрузятся в мир трагического, лирического, мелодраматического или комического — в зависимости от того, над какой пьесой им предстоит работать.

На первой стадии работы актеры ощутят или, вернее, предощутят — но лишь в самом общем виде — судьбы своих героев, их взлеты и падения, их счастье и страдания. Они почувствуют силы добра и зла, влияющие на ход событий в пьесе, и т. д. Они воспримут пьесу как единое целое, еще без нюансов и подробностей. Они будут знать, что все это характерно для начального периода, периода первого оплодотворения души, которая затем даст жизнь произведению искусства во всем многообразии его подробностей. И подобно тому как душа юноши пленяется любым творческим моментом самой жизни, так душа актера и режиссера пленяется творческим аспектом предстоящей работы.

Первый период творческого процесса — время первой любви, и горе художнику, которому этот период неведом! Мы, нынешние актеры и режиссеры, постоянно расплачиваемся за нежелание терпеливо ждать, пока длится период предвкушения. Мы хотим играть роли и ставить пьесы без промедления и потому применяем грубые физические сред-

ства и методы. Мы не влюбляемся в будущее, мы грубо берем от настоящего. Мы боимся тратить время на этот первый период любви и ожидания. Мы должны спешить! Обстоятельства нашей повседневной жизни торопят нас, и мы пренебрегаем первым, самым нежным периодом творчества, перескакиваем через него. Но даже с практической точки зрения это неразумно, потому что, перескочив через первый период, мы неизбежно потеряем гораздо больше времени в последующие периоды. Мы переживаем муку, теряем время и силы в последующие периоды творческого процесса, пытаясь отыскать что-то такое, чего нам не хватает и чего мы никак не можем найти. Мы не понимаем, что это что-то и есть наша первая любовь, которую мы убили своим равнодушием к ней, это и есть первая стадия сверхсознательного творчества, которой мы пренебрегли.

Теперь давайте спросим себя: когда кончается первый период любви и ожидания и начинается следующий? Между ними нет четкой границы. Переход от одного этапа к другому зависит от интуиции актера или режиссера. В течение какого-то времени оба процесса развиваются параллельно, дополняя и помогая друг другу.

Второй этап должен включать в себя активный и сознательный поиск, отбор и обработку материала с целью выявить детали и нюансы, которых на первом этапе еще не существовало. На втором этапе отдельные роли, вся постановка, наконец, весь спектакль в целом должны принять вполне определенную форму, но пока лишь в сфере воображения, только как подвижные, живые образы творческой фантазии. Именно там, а не в мире реальности, должен вызреть и родиться спектакль во всех его деталях и нюансах. Эти детали и нюансы постепенно появятся сами из этого единого, гармоничного, согласованного целого, которое было создано нашим сверхсознанием в течение первого периода ожидания.

Уже в самом начале, при первом чтении пьесы, будущие участники спектакля станут воспринимать пьесу своим воображением, а не рассудком. На втором этапе их воображение обогащается еще больше. Теперь, когда они готовы перейти к следующему этапу, их непосредственная задача — вдохнуть жизнь во все эти созданные их фантазией образы.

Как смогут они достичь этого? Пропуская через свое воображение пьесу акт за актом, сцену за сценой так часто и до тех пор, пока образы не заживут своей самостоятельной жизнью. Эти образы начнут возникать перед актерами,

как бы демонстрируя себя, свои действия, свои характеры, свои особенности. Придет время, и они начнут произносить перед нами монологи и разыгрывать сцены. Дав жизнь образам своей фантазии, актеры и режиссеры вступят затем с ними в диалог.

Что значит задать вопрос образу, созданному нашим воображением, и получить ответ? Это значит быть способным нажить в своей душе такое сильное желание увидеть образ в определенной позе, состоянии или действии, что он на самом деле начнет подчиняться вашему желанию. Под влиянием вашего сильного желания или вопроса он начнет изменяться, приобретать новую, четко очерченную форму и новое содержание. И вот он появится перед вами именно в том обличье, в каком вы хотели его видеть. Чем конкретнее вопросы, тем конкретнее будут ответы.

Актеру не придется придумывать свои образы искусственно. Ему нужно будет только спросить у вызванного в своем воображении создания: «Как ты ходишь, как разговариваешь, как держишь руки, как несешь голову; как ведешь себя в гневе, в радости; как ты любишь?» На все эти вопросы актер получит конкретные и определенные ответы из неосязаемого, казалось бы, мира образов. Он сможет увидеть не только внешний облик и манеру поведения своего образа, он почувствует и увидит его эмоции, его душу. Ведь в мире творческой фантазии можно видеть и слышать не только внешние формы, но и эмоции, переживания, мысли. Наконец, идея пьесы тоже может быть воспринята в виде художественного образа.

Изо дня в день актеры с помощью вопросов будут созерцать свои образы, изменять и совершенствовать их.

Этот второй этап проводится не только каждым актером в отдельности, они работают и совместно во время репетиций под руководством режиссера. Режиссер тоже обращается к миру образов с целым рядом хорошо продуманных вопросов, а актеры созерцают образы, которые предстают как ответы на вопросы режиссера. Правильно подобранные и целенаправленные вопросы режиссера стимулируют воображение актеров в направлении единой, всеохватывающей художественной задачи — создания гармоничного образа спектакля в целом и каждой роли в отдельности. Все это пока еще происходит в сфере воображения.

Конечная цель всей этой работы — конкретное воплощение пьесы в реальных сценических формах: в мизансценах, звуках, цвете, движении, освещении и т. д. и т. п. Чтобы

выбрать правильные цвета, формы, звуки и слить все это в спектакле, необходимо иметь ясное представление о том, что именно должно быть отобрано и как должен осуществляться процесс выбора. Необходимо иметь общее представление, замысел, план, которого следует придерживаться в процессе отбора и сочетания необходимых компонентов спектакля. Созданный в воображении спектакль как раз и есть тот план, которого следует придерживаться. В этом сущность творческой работы на втором ее этапе.

Если актер проделает всю эту работу, то неизбежно наступит момент, когда он почувствует: «Я уже не могу не дать реальную жизнь образу моей фантазии. Я так ясно и так полно вижу и слышу этот образ. Я разделяю все его настроения, я плачу его слезами, я радуюсь его радостями, я страдаю от его боли, я так сильно и глубоко люблю его, что не могу не дать ему выразить себя — с помощью моего тела, моего голоса, моих жестов, моей души».

На этом заканчивается второй этап творческой работы актера.

Третий этап наступает естественно, само собой, как следствие желания актера отдать всего себя целиком в распоряжение образа своей фантазии. Третий этап есть период воплощения образа.

Как будет актер работать на этом этапе?

Вглядываясь в мир своего воображения, он будет получать оттуда необходимые ему импульсы. Поначалу образ будет неизбежно появляться в виде отдельных фрагментов. Актер начнет осторожно играть, как бы подражая образу, созданному его фантазией. Он будет имитировать жесты его рук, движения, манеру держаться, походку, голос. Он будет имитировать его тревоги и радости, иными словами, будет сочувствовать им и разделять их в самой полной мере, так что это сочувствие мало-помалу примет форму такой эмоции, которую мы бы назвали художественно-сценической эмоцией.

Здесь позвольте заметить мимоходом, что эмоции нашей реальной повседневной жизни при перенесении на сцену всегда производят нехудожественное впечатление. Сценическая реальность, как и реальность в искусстве вообще, в корне отличается от реальности повседневной жизни. Настоящее, истинно художественное впечатление создается путем воплощения на сцене лишь тех эмоций, за которыми стоит сострадание, рожденное духовной связью актера с художественным образом, нафантазированным им на втором этапе.

От копирования отдельных элементов образа актер постепенно перейдет к воспроизведению все больших и больших частей своей роли. В конце концов придет время, когда он сможет легко, свободно, искренне и с душевной теплотой полностью воссоздать этот образ.

И подобно тому как на втором этапе участники собирались на совместные репетиции, так и теперь, на третьем этапе, режиссер будет определять направление репетиции и руководить ее ходом. В его присутствии и в присутствии всех остальных участников спектакля актер непринужденно будет подражать своему образу, выбирая определенные моменты и эпизоды из жизни образа по своему усмотрению. Таким способом актеры знакомят друг друга и режиссера с характером и направлением своих индивидуальных творческих поисков. Но режиссер не только знакомится с характером творческих поисков своих актеров; как и на втором этапе, он задает вопросы образам, к воплощению которых приближаются актеры. На третьем этапе, однако, актеры должны не только видеть ответы на эти вопросы в своем воображении, но уже и воплощать, живо воспроизводить эти ответы в присутствии режиссера и всех остальных участников. Режиссер также воспроизводит перед актерами образы своей фантазии. Тем самым он придает всей работе единое общее направление. Так постепенно устанавливается товарищеский художественный контакт между всеми участниками спектакля, и актеры все больше и больше приближаются к тому, что представляется режиссеру идеалом будущей постановки.

Очевидно, что при таком методе работы режиссер является не деспотом, который подавляет свободную волю актера, а его другом и наставником. Он не будет вносить в постановку ничего, что чуждо душе и творческим побуждениям актера. Он будет руководить актерами, учитывая их собственные творческие устремления. Режиссер, постоянно получая впечатления от игры актера, будет бережно относиться к ним и стараться использовать их наилучшим образом на благо всей постановке.

Так изо дня в день — сцена за сценой, акт за актом — начнут вырисовываться контуры пьесы.

Затем наступит важный, торжественный момент — момент, когда вся пьеса будет воплощена и можно будет приступить к последовательным репетициям — от начала до конца. Но даже и тогда актеры будут по-прежнему сохранять перед своим внутренним взором тот образ, которому они так верно следовали в ходе всей предыдущей рабо-

ты. Но теперь этот образ настолько ясно очерчен, настолько конкретен, осязаем, ярок, что актер не смог бы с ним расстаться, даже если бы захотел. Его творение всегда остается с ним и направляет его на репетициях как постоянный объект подражания.

Таким образом, на протяжении третьего этапа образ постепенно подчиняет себе тело и душу актера; он как бы овладевает ими, он входит в них и использует их с тем, чтобы через них выразить себя.

Эта фаза творческой работы убедительно показывает, насколько важно для актера развивать и тренировать все свои внешние и внутренние силы.

Образ, созданный актером в воображении, может быть идеальным, прекрасным выражением того, что актер хотел бы передать посредством этого образа, но он так и останется в сфере воображения, так и не найдет реального воплощения на сцене, если у актера нетренированное, непослушное тело и не развиты внешние выразительные средства.

Театральная педагогика будущего категорически отвергнет те механические средства развития актера, которыми театр пользуется ныне. Разрабатывая упражнения для актеров, новая театральная педагогика всегда будет иметь в виду один очень важный принцип. Она будет помнить, что суть игры актера в том, чтобы с помощью своего тела и всех своих внешних выразительных средств передать факты и события внутренней, духовной жизни, выявить идею автора, идею режиссера и идею своего собственного «я». Для достижения этого нужно, чтобы внешние выразительные средства актера были пронизаны живой духовной силой. Этим я хочу сказать, что они должны быть развиты с помощью таких упражнений, которые совершенствуют тело актера, одновременно развивая его душу. Это означает, что каждое физическое упражнение должно быть также и упражнением для развития души.

Когда актер будущего начнет развивать свои внешние выразительные средства, он одновременно станет развивать свою душу. Он будет знать, как это делается. Он раскроет свою душу навстречу тому ценному, что мы находим в работах великих мастеров, навстречу высоким достоинствам сострадания и любви, и он не будет стыдиться своих попыток познать духовные истины. Он будет знать, что, оставаясь на земле, не пытаясь оторваться от нее, нельзя создать ничего значительного и ценного. Ибо тот, кто отрицает духовное, будет изо дня в день лишь повторять и копировать в тех же цветах, формах, жестах, звуках факты окружающей

его жизни. Духовная слепота лишит его творчество художественного своеобразия: ему нечего будет сказать как художнику. Он будет обречен на грубый натурализм, который, в сущности, очень близок к плоской фотографичности.

Четвертый, и последний этап творческого процесса придет сам собой. Его наступления нельзя форсировать, его нужно дождаться. И он наступит достаточно быстро, если работа на первых трех этапах проводилась правильно. Четвертый этап — этап вдохновения. Происходит чудо: образ, тщательно и любовно создававшийся фантазией актера, исчезает. Картины, которая жила в его воображении, больше нет; актер больше не видит ее и больше не может ей подражать. Вместо этого образ вошел в актера, слился с ним самим! И актеру уже не надо подражать ему. Образ живет и сам творит в душе актера. Движения актера — это движения образа: он говорит голосом актера, смеется и плачет вместе с ним. Он создает себя внутри актера. Для актера это момент величайшего счастья: его труд вызвал в нем вдохновение! Образ вошел в него, живет в нем, вдохновляя каждое его движение, каждый его шаг на сцене. Актер ничего не делает сам. Он не делает никаких усилий, чтобы играть,— все происходит само собой! Актер свободен; он чувствует легкость и свободу потому, что играет не он сам, а образ внутри него, который созревал в нем на первых этапах творческой работы. Чудо свершилось: созданный образ слился воедино с творцом-актером. Но это лишь одна сторона чуда. Есть и другая сторона. Слияние образа и актера дало актеру новые возможности для самовыражения.

А что может быть прекраснее, чем эта новая возможность выразить себя, чем это новое «я», наполнившее душу?!

В этот момент вдохновения его творческая индивидуальность сбрасывает с себя оковы тела. Актер осознает в себе присутствие творческого духа. Этот творческий дух, творческое «я», получив свободу, становится наблюдателем, зрителем и свидетелем его игры на сцене. Актер-художник в состоянии наблюдать свою собственную игру! Он жадно следит за ней тысячей глаз. Играя, он одновременно находится и за кулисами, и в зале, и в оркестре, и на балконе — везде. Его творческое «я» свободно наблюдает свое создание.

Не верьте актерам, когда они говорят, будто в момент вдохновения они забывают все на свете и не знают, что делают: могут поломать мебель, задушить партнера и т. п. Они снимают с себя ответственность за свои действия, потому что на них-де «нашло вдохновение». Нет, это не

вдохновение. Это слепая одержимость. Это опасное, болезненное состояние. Это путь к истерии, к нервному срыву. Истинное вдохновение дает актеру свободу, и он, лучше чем когда-либо, сознает и контролирует свои действия. Истинное вдохновение — это путь к свободе, к нравственному подъему, к духовному очищению, к обогащению своей души и души зрителя ценностями сугубо духовного порядка.

Все, о чем мы говорили, можно сформулировать следующим образом.

Первый этап. Душа влюбляется в творческую тему. Сверхсознательные глубины и высоты души усваивают эту тему и перерабатывают ее. В своем сознании актер проходит через период любви и ожидания. Актер активен, он занят процессом познания.

Второй этап. Из глубин души актера поднимаются образы его фантазии. Актер оживляет их, изменяет и совершенствует путем вопросов и ответов. Актер отдает все свои силы миру своего воображения.

Третий этап. Образ, созданный фантазией актера, стремится воплотиться в душу и тело актера. Актер преображает себя, готовясь воссоздать в себе картину своего воображения. Он копирует ее.

Четвертый этап. Приходит вдохновение. Актер и созданный им образ сливаются, и актер ощущает себя как некое триединое существо: во-первых, как свободную творческую личность с возвышенным и очищенным самосознанием; во-вторых, как человека, тело и душа которого находятся во власти образа, созданного его фантазией; в-третьих, как образ, порожденный им самим, который живет и действует в его теле и душе.

Публикуется по машинописному тексту на английском языке (ЦГАЛИ, 2316.3.31). Перевод С. И. Ельницкой.
Лекция, прочитанная американским актерам, по-видимому, в 40-е гг.

ХАРАКТЕР И ХАРАКТЕРНОСТЬ

Дамы и господа, дорогие друзья! Сегодня я предлагаю вашему вниманию проблему создания характера. Начну с такого утверждения: каждый подлинный артист, а тем более талантливый актер, несет в себе глубокое и подчас не до конца осознанное стремление к перевоплощению, то

есть — говоря театральным языком — стремление к созданию характера. Позже я еще вернусь к этому утверждению. Я попытаюсь объяснить его суть, выявить его глубинный смысл и оправдать его. В ответ на ваш невысказанный вопрос, зачем мне нужно его «оправдывать», скажу: я отлично знаю, что многие из вас со мной не согласятся. А пока я предлагаю построить наш дальнейший разговор на этом моем утверждении.

Подобно тому как не бывает двух одинаковых людей в жизни, так не бывает и двух одинаковых сценических характеров. Необходимо провести грань между различными типами людей и индивидуальными характерами внутри этих типов. Они никогда не бывают одинаковыми, никогда не повторяются. Они всегда разные. Одни, например, имеют склонность всегда играть один тип: задиристого парня, соблазнительную героиню, рассеянного ученого, стервозную женщину или неотразимую молодую девицу с длинными-предлинными ресницами и слегка приоткрытым ртом и т. д. Все это — типы характеров. Но каждый отдельно взятый задиристый парень или каждая стервозная женщина — это различные вариации внутри этих типов. Каждый из них — индивидуальность, которая должна быть осмыслена и сыграна по-своему. Так возникает проблема создания сценической характерности. Другими словами, типы, которые мы играем, идут от нашей натуры, любой же индивидуальный характер мы получаем от драматурга. Вот характер-то нам и приходится создавать всякий раз заново и всякий раз иными индивидуальными средствами.

Даже малейшая попытка создания характера, лишь намек на него — это перевоплощение. Посмотрим, что случится с самым талантливым актером, если он не пожелает различать тип и характер. Он всегда будет играть лишь тип, но образа никогда не создаст. Такой актер показывает только собственную натуру, но не различные варианты, возможные в пределах данного характера. Он обречен без конца изображать лишь себя — таким, каков он в жизни. Это все равно, как если бы художник всю жизнь рисовал только себя: автопортрет, еще автопортрет и еще автопортрет. В итоге получается то, что актеры называют «играть себя». Теперь представим, что получится в конце концов из такого актера: его талант, его искусство начнет постепенно вырождаться. Когда-то, давным-давно, его самый первый «автопортрет» был интересен, привлекателен, полон огня, выразительности, новизны — и для него самого и для зрителей. «Что за привлекательная, яркая индивидуаль-

ность!» — говорили вокруг. «Ну что ж,— сказал себе актер.— У меня привлекательная индивидуальность, так пускай они наслаждаются ею». С этого злополучного момента он стал повторять себя, собственный стиль игры. Он начал подражать тому, как играл во вчерашнем спектакле, позавчерашнем и т. д. Бедняга! Он даже не понимает, что из-за этих постоянных повторений его «привлекательная индивидуальность» начинает блекнуть, увядать. У него вырабатывается набор клише, отвратительных театральных привычек, манерных ужимок, банальностей. Утрачивается власть над собственным талантом. И вот ему уже до смерти надоела его актерская профессия, и сам он себе надоел. Вы, может быть, спросите: «Как же случается, что бездарный актер или бездарная актриса так часто (я бы сказал, слишком часто) становятся звездами?» Но это, друзья мои, совершенно другая проблема — проблема человеческой судьбы, и сегодня речь у нас не о ней. Актер, неспособный почерпнуть в себе ничего, кроме шелухи, пустых и мертвых форм, нуждается в целебном средстве, которое растворило бы в его артистической натуре все то, что застыло, омертвело, окаменело.

Теперь, дорогие друзья, я предложу вашему вниманию четыре простых и довольно занятных способа создания сценического характера. Часть того, о чем я намерен говорить, вы найдете в моей книге «О технике актера», но сейчас я попытаюсь изложить свои мысли несколько иначе, чем на страницах книги.

Вот первый из этих способов. Когда вы уже более или менее поймете, что за характер вам предстоит создать, сравните его с самим собой. Задайте себе три вопроса. Первый: в чем разница между тем, как думаю я и как думает мой герой? Иными словами, какая разница между моим умом и его? Вы можете обнаружить, например, что ваш герой соображает намного быстрее, чем вы, или, напротив, значительно медленнее. Или что он вкладывает в свой мыслительный процесс больше страсти, чем вы, или что вы формулируете и оттачиваете свои суждения с большей точностью и ясностью, нежели ваш герой, рассуждающий довольно туманно. Чем больше вы найдете различий между вашим сознанием и сознанием вашего героя, тем легче, яснее, реальнее вы начнете понимать суть создаваемого вами образа и то, какие средства понадобятся вам впоследствии при исполнении роли на сцене.

Затем попытайтесь найти разницу между своими чувствами и чувствами вашего героя. Здесь может обнаружиться,

например, что, тогда как вы натура страстная, вспыльчивая, склонная любить и прощать людей и т. д., ваш персонаж — человек сдержанный и холодный, который никогда не выходит из себя и склонен осуждать окружающих.

Затем точно так же сопоставьте волю — вашу собственную и вашего героя. Быть может, вы обладаете сильной, непреклонной волей, в то время как ваш персонаж — человек слабовольный, бесхарактерный. Быть может, вы с большой настойчивостью и постоянством стремитесь к поставленной перед собой цели и никогда не отступаете от намеченного, а ваш герой, напротив, забывает о том, к чему стремился, теряет из виду собственные цели.

Соберите и запишите все, что вы обнаружили по части различий между вами и вашим героем в этих трех областях: ум, чувства и воля. Рассматривайте все эти различия как характерные черты своего героя. А теперь пройдите снова всю роль, произнося слова громко или шепотом, играя на самом деле или только мысленно, и вы заметите, как очень мягко, исподволь в ваше исполнение войдут некоторые характерные черты и штрихи! Но ради бога, не форсируйте результат, не нажимайте! Делайте все легко, играючи, тогда результат придет к вам сам собой. Проходя так по всей роли, не пытайтесь держать в голове одновременно все различия между вами и вашим героем. Вводите их в дело постепенно, одно за другим.

Едва ли следует говорить о том, что, используя эти тонкие и гибкие способы создания характерности, вы все же остаетесь в рамках того типа, который вы обычно представляете на сцене. Однако вы уже вступили на путь перевоплощения — в этом весь смысл.

А теперь несколько слов о другом способе создания сценического образа.

Начните с наблюдения за окружающими вас людьми. Естественно, вы увидите, что каждый человек отличается от другого. Можно более или менее подробно описать, в чем заключается эта разница, но я предлагаю вам, друзья, определить это различие без слов, чисто артистически, пользуясь воображением художника. Как это сделать? Очень просто. Опять-таки играючи, с юмором. Между прочим, чем больше юмора и легкости будет в вашей работе, тем лучше.

Секрет подобного рода наблюдения заключается вот в чем. У каждого человека есть некий «центр», к которому сходятся все его основные психологические качества и особенности. Наше воображение с легкостью определит, где заключен такой «центр».

Чтобы было понятнее, о чем идет речь,— несколько примеров. Скажем, вы встречаете человека себялюбивого и высокомерного. Где центр, где суть этого характера? С помощью творческого воображения вы легко представите себе, что его высокомерие и снобизм внешне могут выражаться, например, в слегка вздернутой брови; в челюсти, выдающейся вперед; в едва заметной, кривой ухмылке, постоянно играющей на губах, или, возможно, в нижней части позвоночника, от чувства собственного превосходства. Все эти точки, все эти части тела мы можем условно назвать «центром», воображаемым центром всего его существа.

Еще пример. Вы наблюдаете мужчину, нет, скорее, женщину — очень дотошную, любопытную. Ее «центр» заключен в кончике носа, или, может быть, в глазу, или в ухе. Вы можете обнаружить ее «центр» и в затылке — эта женщина вытягивает голову, чтобы — не дай бог! — не пропустить чего-нибудь, что происходит в данный момент поблизости.

Еще один пример. Перед вами благородный, спокойный человек, без каких бы то ни было характерных черт. Есть ли у него «центр»? Разумеется. Где же? Пожалуй, где-то в груди.

Кстати, воображаемый «центр» может быть расположен и вне пределов телесной оболочки героя. Вот вы видите человека, основным качеством которого является трусость. В этом случае ваша фантазия, возможно, покажет вам его «центр», который находится где-то за пределами тела, как бы «висит» в воздухе, где-то внизу, под его, прошу прощения, задним местом. А вот добрый, искренне любящий человек, всегда обуреваемый желанием помочь другому. Его «центр» можно легко вообразить в других людях, в тех, кого этот человек любит. То же самое может оказаться при наблюдении человека, полного ненависти. Его «центр» можно будет с легкостью обнаружить в ком-нибудь из тех, кого этот тип хочет уничтожить. Или представьте себе сильного, волевого, энергичного до агрессивности мужчину. Он просто не сможет удержать свой «центр» в пределах собственного тела. «Центр» этот будет обнаруживаться подобно некоему фантому в различного рода делах и событиях, происходящих вокруг этого человека.

Существует еще одна проблема, касающаяся «центра», о которой мне также хочется сказать. Где бы «центр» ни располагался, он всегда обладает определенными, лишь ему присущими качествами. «Центр» может быть велик или мал, темен или светел, горяч или холоден, тверд или мягок, он может нести в себе агрессивность или чувство покоя

и умиротворенности... Ваше творческое воображение вправе наделить «центр» различными свойствами, зависящими от характера персонажа. Так, «центр» нашей пронырливой любопытной дамы может оказаться похожим на острую иглу, твердую и холодную, в то время как «центр» нашего искренне любящего человека может предстать в виде огромного, сияющего, излучающего тепло солнца. Выбор свойств различных «центров» не должен ограничивать работу творческого воображения. «Центр» может быть статичным, но он может находиться и в движении. Так, если «центр» нашего высокомерного сноба легче представить себе как нечто статичное, то в случае с любопытной дамой или же с ненавистником и с агрессивным мужчиной «центры» лучше представлять подвижными, находящимися в постоянном и беспокойном движении.

Наверное, друзья, вы с легкостью убедитесь в том, что идея «центра» применима и к общему типу, который вы постоянно играете на сцене, иными словами, к вашему театральному амплуа, и к специфике каждого конкретного характера в рамках этого типа.

Так же как вы наблюдали за реальными людьми, вас окружающими, понаблюдайте за персонажами различных пьес. Немного опыта и практики — и вы обретете навык в использовании этого метода в своей профессиональной работе. Только никогда не спрашивайте у других, насколько верно ваше представление о «центре» данного персонажа. Пользуйтесь собственными критериями и оценками. Доверяйте своему воображению, своей интуиции, своему таланту. Разумеется, вы можете прислушаться к совету вашего режиссера и несколько изменить свое представление о «центре». Но у вас нет причин не доверять собственным суждениям.

Если, к примеру, найденный вами «центр» удовлетворяет вас, кажется вам приемлемым и творчески увлекательным, будьте уверены, он найден точно. Кроме того, я, например, могу видеть «центр» какого-то персонажа так, а кто-то другой — совершенно иначе. Ведь это творчество, и к нему неприменимы математические или логические подходы и оценки. Творите и будьте счастливы — вот все, что требуется. Напоминаю еще раз: не изнуряйте себя в поисках «центра». Принимайте его просто. Наслаждайтесь им. Играйте с ним, как ребенок играет с мячом. Договорились?

Теперь о третьем способе перевоплощения или создания сценического образа. Его можно назвать игрой с «воображаемым телом». Техника использования «воображаемого

тела» очень похожа на все то, о чем мы говорили применительно к воображаемому «центру». Уже при первом чтении пьесы вы интуитивно представляете себе, поначалу весьма приблизительно, каков должен быть ваш герой. А теперь попробуйте сделать следующее: постарайтесь представить себе, каково должно быть «тело» вашего героя. Скоро, а быть может, и сразу, вы поймете, что оно непохоже на ваше собственное. Мысленно понаблюдайте его, затем войдите в эту воображаемую физическую оболочку — так, чтобы ваше собственное тело и «тело» воображаемое встретились. Каков будет психологический результат этой «встречи»?

Рассмотрим несколько примеров. Предположим, интуиция подсказала вам, что ваш герой несколько выше вас. Что вы почувствуете, став этим героем, приняв его телесную оболочку? Вы почувствуете, как что-то меняется в вашей психологии. Вы начнете говорить, двигаться, вести себя так, словно вы действительно выше. Это произойдет само собой. Вам не придется заставлять себя иначе разговаривать или иначе двигаться. Все произойдет само по себе, так как вы уже вошли в «воображаемое тело» вашего героя, который выше вас. Или же вообразите себе, что ваш герой, напротив, ниже вас, или толще, или шире в плечах, или больше сутулится и т. д. Попытайтесь в каждом конкретном случае подчиниться этому новому физическому облику и прислушаться к своей психологии. Что произойдет с вами, с вашим мироощущением, с вашим реальным обликом, если вы доверитесь этому «воображаемому телу», в которое вы только что вошли? «Воображаемое тело» окажет огромное воздействие на вашу психику и на ваш собственный физический облик. Главное, правильно понять, что в этой игре с «воображаемым телом» участвуют три элемента. Сценический характер, «воображаемое тело» и, наконец, ваше собственное тело.

«Воображаемое тело» находится как бы между сценическим образом и вами. Вот почему это «тело» обладает способностью так легко оказывать влияние на вашу психику, на ваш физический облик, превращая их в сценический характер. Будет ошибкой пренебрегать этим «воображаемым телом» и пытаться «втиснуть» себя в сценическую личину без участия «воображаемого тела», находящегося где-то между вами и сценическим образом. Это будет не творчество, но лишь изнурительный, мучительный труд.

Существует, друзья мои, большая разница между насильственным вхождением в облик и психологию вашего героя

и вхождением естественным, происходящим как бы само собой. Пусть «воображаемое тело» сделает эту работу за вас. Не напрягаясь, не форсируя, доверьтесь ему, и оно легко и незаметно перенесет вас в ваш сценический характер, доставив вам к тому же большое артистическое удовольствие. Что-то внутри вас (а именно «воображаемое тело») сделает за вас всю работу, предоставив вам наслаждаться результатом. Проведите серию опытов с различными «воображаемыми телами» — возможно, этот процесс полюбится вам, а потом вы поймете, как он полезен и необходим в вашей профессиональной работе.

Не обязательно всегда представлять целиком все «тело» вашего героя. Иногда достаточно представить лишь часть его. Вообразите, что шея вашего героя длиннее и тоньше вашей,— каков будет результат? Возможно, вы почувствуете себя всегда «начеку» — а ведь в этом уже проявляется психологический настрой вашего героя. Вы перестроили всю свою психику с помощью одной только воображаемой шеи персонажа. Или предположите, например, что у него руки длиннее, а ноги короче, чем у вас. Несомненно, вы вдруг почувствуете себя неуклюжим. Или вообразите, что нос вашего героя слегка вздернут — у вас тут же возникнет ощущение некой легкомысленности, несерьезного отношения к жизни, даже шаловливости.

Можно пользоваться «центром» и «воображаемым телом» одновременно или по отдельности — тут нет никаких правил, все зависит от вашего выбора и художественного вкуса.

Четвертый способ перевоплощения или создания характера, пожалуй, самый простой. Хотя, по правде говоря, и предыдущие достаточно просты, конечно, при условии, что вы постоянно упражняетесь, пользуетесь ими.

Согласно четвертому способу, вам следует составить перечень всех сценических действий, которые должен совершить персонаж, в последовательном порядке, от начала и до самого конца его сценической жизни. Это должны быть и важные действия и совсем незначащие движения, даже все входы и выходы, моменты, когда ваш герой встает или садится, просто поворачивает голову, бросает взгляд на партнера или молча сидит и прислушивается к словам других персонажей и т. д. Когда этот перечень будет готов, постарайтесь выполнить все, что в нем значится, в соответствующей последовательности.

Теперь, когда у вас уже сложилось некоторое представление о вашем герое, пусть самое приблизительное, вы

можете начинать работу, сосредоточив все внимание на том, *как* вы это делаете. Как — это очень важно. У этого *как* есть две стороны: создаваемый вами характер и предлагаемые обстоятельства, в которых совершается то или иное сценическое действие.

Представьте, например, что вы спокойно сидите на сцене, читая книгу, и вдруг слышите звонок в дверь. Вы встаете, идете к двери и открываете ее. Входит ваш друг, которого вы сердечно приветствуете. Повторив эти действия несколько раз, вы начинаете понимать, *как* ваш герой станет это делать, то есть какой характерностью наполнятся ваши сценические действия.

Это — одно. Второе — каким образом эта характерность должна быть привнесена в ваше сценическое поведение в данных обстоятельствах, иначе говоря, *как* вы должны спокойно сидеть, читая книгу, *как* должны обрадоваться внезапному появлению вашего друга и т. д. Сходная ситуация может повториться по ходу действия пьесы несколько раз, но, разумеется, каждый раз этот процесс вставания и открывания двери будет происходить в разных обстоятельствах. Характер вашего героя остается тот же, но обстоятельства и настроение персонажей окажутся различными в каждом конкретном случае.

Чего вы достигаете, повторяя несколько раз одни и те же действия и движения? Прежде всего, вам мало-помалу открывается это самое *как:* как ведет себя в различных предлагаемых обстоятельствах ваш герой. Вам все яснее и яснее становится характерность вашей роли. Это главное ваше достижение.

Вторым достижением явится ваша способность сохранить эту характерность в различных сценических обстоятельствах. Более того: разрабатывая таким образом характерность роли, вы неизбежно станете делать все больше открытий, вы погрузитесь в самую глубину создаваемого образа, придете наконец к самому главному, к его сердцевине, к его сути. И тогда произойдет чудо. Внезапно вам станет ясно: «Да ведь я же могу теперь играть всю роль, она уже живет во мне со всеми ее деталями. Я подготовился в самые короткие сроки без изнурительной работы, без мучительных размышлений!»

Хотя в этом четвертом предлагаемом мною способе перевоплощения (или создания характера) вы заняты лишь актерскими приспособлениями, ваше поведение не должно превращаться в пантомиму. Чтобы избежать подобной опасности, следует сочетать сценические действия со словами,

не обязательно со всеми репликами, предложенными драматургом,— можно взять всего несколько слов, несколько фраз. Если вы еще не помните их наизусть — говорите свои слова, похожие на текст роли. Не обязательно произносить их в полный голос, можете шептать или же просто проговаривать их мысленно — этого будет достаточно, пантомима будет устранена.

Я должен пояснить: перевоплощение не должно быть таким явным, чтобы актер стал неузнаваем. Нет! Гари Купер, например, должен всегда оставаться Гари Купером, точнее, типажом, который он воплощает, добавляя очень тонкие черты характерности в каждом конкретном случае, но оставаясь в рамках собственного типа.

В процессе создания сценического образа присутствуют две стороны: одна — чисто психологическая, другая — физическая, телесная. К примеру, я должен сыграть рассеянного ученого. Рассеянность — качество чисто психологическое, но оно должно найти выражение в каких-то физических деталях и подробностях. Наверно, я найду какие-то движения, особый наклон головы, странноватую, отрешенную манеру смотреть. Рассеянность как психологическая черта должна выражаться во внешних, физических действиях, понятных зрителю. Это общее правило создания сценического характера, каким бы тонким и сложным ни был этот процесс в каждом конкретном случае.

Итак, мы рассмотрели четыре способа определения и создания сценического образа. Применяя их в своей профессиональной работе, вы можете пользоваться лишь одним-двумя (*смеется*) или ни одним не пользоваться, дело ваше.

Друзья! Мы подходим теперь к самому важному моменту. Прошу полного внимания.

В самом начале нашей беседы я сказал, что каждый талантливый актер одержим желанием перевоплощаться, то есть играть каждую роль как роль характерную. Я обещал подробнее разъяснить эти слова, даже оправдать их. К этому я сейчас и перехожу.

Вы, друзья мои, как актеры талантливые, наверное, давно заметили, что особый интерес представляют для вас два психологических процесса. Первый — выразить себя на сцене, второй — впитать в себя и накопить как можно больше всякого жизненного опыта, наблюдений и знаний. Несомненно, вы заметили, что, чем богаче ваш опыт и познания, тем ярче становится ваша игра. Эти два процесса можно сравнить с дыханием: выражая себя, вы выдыхаете, вбирая в себя — вдыхаете.

Все мы, актеры, живем и дышим в атмосфере искусства. Это означает, что все наши «вдохи» и «выдохи» носят совершенно особенный характер. Мы никогда не выражаем себя прямо — всегда опосредованно. Чтобы выразить себя на сцене, мы прибегаем к маске. Подлинные актеры лишь те из нас, кто умеет создавать маску, а затем носить ее и пользоваться ею.

Что же служит нам маской на сцене? Не что иное, как наша роль, исполняя которую мы создаем характер. Для того чтобы носить маску и оставаться при этом искренним, правдивым, сохранять свое актерское достоинство, надо перевоплотиться в эту маску, стать ею. Только они, эти разнообразные маски, дают нам подлинную возможность каждый раз выражать себя заново, с максимальным своеобразием и максимальной изобретательностью. Играя себя, то есть создавая вереницу автопортретов, мы выходим на публику без маски, голыми. В тот миг, когда вы отвергнете необходимость носить сценическую маску или пренебрежете ею, вы тотчас же утратите связь с искусством. Вы превратитесь в более или менее умелого выразителя мыслей драматурга, но перестанете быть актером. Вы будете доносить до зрителя слова и мысли писателя, но не собственные свои чувства, эмоции, импульсы. Ваше творческое воображение, ваша интуиция, ваш талант останутся неиспользованными. Вы ничего не добавляете от себя к тому, что написано драматургом.

Вы думаете, моя старая тетушка не сможет прочесть мне вслух новую пьесу? Конечно же, она сможет это сделать. Но это не значит, что я сочту ее актрисой. Разумеется, я буду благодарен ей за то, что она прочла мне всю пьесу, однако я буду вынужден сказать ей, что в своем чтении она не выразила себя. Мне ничего нового не приоткрылось в ней самой. «Но почему?» — спросит моя тетушка.— «Потому, милая тетушка, что ты не перевоплотилась ни в одного из персонажей этой пьесы, ты не надела ни одной маски».

Но кто же этот человек, который сидит внутри нас и хочет выражать себя с помощью маски того или другого персонажа? Разумеется, не тот прозаичный субъект, который занят своими повседневными делами, сплетничает, тешит себя всякого рода сенсациями, жаждет, чтобы его постоянно развлекали, мечется от одного удовольствия к другому, интересуется лишь собственными радостями и печалями, но равнодушен к страданиям других, в общем, скользит по поверхности жизни. Иными словами, это не тот, кто с такой наивностью малюет и продает свой «автопортрет».

Но есть в нас и другое, лучшее «я», скрытое, впрочем, за порогом нашего сознания. Оно жаждет выразить себя, раскрыться. Мы не имеем сейчас возможности подробно рассмотреть истинную природу этого другого «я» — на это ушли бы часы, даже дни. Будем же реалистами и удовольствуемся тем, что выберем лишь одно-единственное свойство из всего многообразия качеств этого мудрого, сильного, способного на любовь и сострадание существа, заключенного в нас.

Каково же это единственное свойство, на котором должно сосредоточиться наше внимание? Это отношение нашего высшего «я» к жизни, людям и событиям, происходящим с нами и вокруг нас. Это отношение очень отличается от того, что мы наблюдаем в себе, когда просто скользим по поверхности жизни.

У нас, например, возможно, есть склонность вечно обвинять и критиковать (подчас довольно цинично) поведение, характеры, слова и мысли ближних, тогда как в сокровенных глубинах нашего подлинного «я» мы понимаем и прощаем их, сострадаем им, огорчаемся, видя их ошибки и недостатки. Это иное отношение к жизни и окружающим остается скрытым до той поры, пока не взываем к нашему лучшему «я».

Работая над ролью, мы должны выявить это отношение нашего потаенного «я» к персонажу, которого мы собираемся играть. Тогда проснется скрытый в нас художник, создатель наших ролей. Опасно для актера не прислушаться к голосу этого высшего «я», потому что рано или поздно оно отомстит за свое заточение. Ведь его стремление выразить себя обладает поистине вулканической силой. Его не задушишь, не обречешь на молчание. Оно должно выразить себя, а если этого не случится, оно обнаружит себя так, что актеру не поздоровится. Современные актеры, категорически отрицающие существование этого высшего «я» и изгоняющие его из своей работы, становятся жертвами его мести.

Задавали ли вы себе вопрос, почему многие из наших коллег столь суеверны, столь боятся одиночества, спокойствия, тишины и — совсем как дети — даже темных комнат? Почему они так верят в хорошие и дурные приметы, позволяя этой вере постепенно забирать все большую и большую власть над ними,— настолько, что они тайно прибегают к всяческим ухищрениям, дабы устранить действие дурных примет: стучат три раза по дереву, делают сорок-пятьдесят глотательных движений, наступают на ковре на определенный узор или, идя по улице, избегают касаться трещин между каменными плитами тротуара?

Если вовремя не остановиться, эти чудачества могут завести вас далеко. Однажды мне довелось увидеть на Кэлвер-стрит женщину, которая проделывала на тротуаре сложнейший танец. Пройдя шагов десять-пятнадцать, она делала прыжок вправо, потом — влево, затем, очень быстро, два маленьких шажка назад, потом производила какие-то странные движения спиной — и лишь после всего этого, видимо, чувствовала себя в достаточной безопасности, чтобы пройти нормально еще десять-пятнадцать шагов. А то еще я видел однажды молодого человека, который щелкал пальцами, закрывал глаза и поднимал брови как можно выше, вытягивал шею, делал круговые движения плечом, притоптывал ногой — и все это одновременно! Несчастные, о которых я говорю, зашли в своих чудачествах слишком далеко, настолько, что не могли скрывать их от окружающих, но природа этих чудачеств та же, что и у тайного постукивания, глотания и прочего.

Задавались ли вы вопросом, почему многие из наших преуспевающих коллег, таких счастливых на вид, превращаются в людей нервных, раздраженных и беспокойных без какой бы то ни было видимой причины? Почему со многими актерами внезапно случаются нервные срывы настолько сильные, что им приходится обращаться к психоаналитику? Что так тревожит их, что заставляет их действовать вразрез с собственной неколебимой убежденностью в непреложности их трезвого и делового взгляда на мир? Не есть ли это своего рода вулканический подземный толчок — проявление скрытого, но дающего о себе знать высшего «я», стремящегося к выходу, лишенного такой возможности и направляющего свою энергию в неожиданное русло?

Ничего подобного не может, наверное, случиться с актером, который обладает достаточным мужеством, чтобы использовать в своей профессиональной работе силу и власть этого высшего «я» — ну хотя бы постоянно задаваясь вопросом: каково мое истинное, подлинное отношение к данному человеческому типу и к тому конкретному человеку, которого я собираюсь изобразить на сцене? Такой мужественный актер может добиться многого. Прежде всего, он будет твердо знать, с чего ему следует начать работу над ролью. Он будет верить: «Я играю эту роль по-своему, как не сыграет ее никто другой. Я никому не подражаю, ни у кого ничего не беру. Я выражаю себя с помощью маски моего героя, перевоплощаясь в него». Игра такого актера станет подлинно оригинальной, его исполнение обрастет множеством нюансов; попутно он избавится от всякого рода

штампов и банальностей — они просто отпадут, исчезнут. Какую свободу самовыражения получит такой актер! Как уверенно и независимо почувствует себя на сцене — он нашел себя, обрел в себе художника!

Застенчивость, неуверенность в себе, страх, растерянность, чувство напряжения, бесцельное мельтешение, беспомощные поиски «высших» авторитетов — все эти кошмары, раздирающие сознание современного актера, исчезнут. Актер будет черпать вдохновение из своего собственного высшего «я», которое станет для него авторитетным судьей — внутренним, а не внешним. Он обретет бесценную способность всегда жить на сцене — только потому, что он твердо знает, кто он и что он должен выразить с помощью маски своего героя. Его игра станет осмысленной и наполнится подлинной человечностью. Он сможет сказать самому себе: «Мой талант крепнет и развивается».

Друзья! Я прекрасно понимаю, что никакие мои слова не смогут полностью вас в чем-то убедить. Но по крайней мере не говорите «нет», прежде чем не попробуете воспользоваться моими советами на практике.

Подведем же итоги сказанному. На сцене, играя свою роль, вы создаете определенный характер. Для вас он — маска, в которую вы перевоплощаетесь. Каждая конкретная маска дает вам возможность выразить отношение вашего высшего «я» к образу, который вы создаете.

Кстати, следует различать два вида масок. Одной мы пользуемся в нашей повседневной жизни, чтобы скрыть от людей наши истинные чувства и мысли. На сцене мы носим совершенно другую маску: с ее помощью мы раскрываем и выражаем наши подлинные чувства, подлинное отношение нашего высшего «я» к изображаемому персонажу.

Ну, вот все, что я хотел сказать о «выдохе» — о самовыражении с помощью искусства.

Остается добавить лишь несколько слов о процессе «вдоха» — о приобретении и накоплении знаний. Этот процесс также основан на нашей способности перевоплощаться — в существо, о котором мы хотим что-то узнать. Мы должны *стать им* — так же как мы становимся другим существом на сцене. Поверхностное наблюдение не обогащает ни нашего разума, ни наших чувств. Мы должны развить в себе способность раскрываться навстречу предмету или человеку, о котором мы хотим что-то узнать; должны научиться заглушать свои симпатии и антипатии, чувства приязни и неприязни, покуда объект наблюдения не войдет в нас, не проникнет в нас со всеми своими свойствами, пока он постепенно

не перевоплотит нас в себя. Это единственный путь впитать в себя жизненный опыт, это путь, который сделает нас как художников мудрее и духовно богаче.

Скажем это другими словами. Предположим, вы хотите понять, почувствовать личность интересного человека, встреченного вами в жизни. Что надо сделать для этого? Конечно же, не пялиться на этого человека. Нет! Вы должны раскрыть свой внутренний мир навстречу ему, начать внутренне «играть» эту личность, перевоплощаясь таким образом в нее.

В заключение позвольте предложить вам несколько довольно занятных упражнений, с помощью которых вы сможете глубже узнать любого из окружающих вас людей или же постичь характер персонажа, которого вам надо сыграть на сцене, используя все тот же метод перевоплощения.

Взгляните на лицо человека, которого вы не знаете совсем или знаете очень плохо, и постарайтесь «загримировать» себя (в воображении, конечно) так, чтобы почувствовать: у меня теперь *его* брови, *его* нос, *его* губы и уши, *его* лоб, *его* черты лица, *его* форма головы, *его* выражение глаз и т. д. Чем больше ваше лицо будет напоминать лицо человека, за которым вы в данный момент наблюдаете, тем скорее вы почувствуете в себе его психику: она как бы пробудится в вашей душе, и мало-помалу вы сможете испытывать те же переживания, что и этот человек. Таким путем вы уже проникнете в его внутренний мир, почувствуете, что мир этот стал вам близок и по-настоящему понятен.

Один из вариантов этого упражнения можно осуществить по-другому. Скорее, это даже не вариант, а продолжение. На этот раз вам следует понаблюдать за всем внешним обликом человека и попытаться воспроизвести — реально или же в воображении — его движения. Это приведет вас к аналогичному результату: вы вживетесь в его психологию, и внутренний мир, внутренняя жизнь этого человека станут вам более понятными.

Совсем не обязательно, чтобы человек реально находился у вас перед глазами — вы можете воспользоваться любым портретом или просто вспомнить кого-нибудь, кто знаком вам. В этом случае вам, конечно, придется многое придумывать, однако это не помеха, так как в конечном итоге вы должны перевоплотиться в другого человека, приобрести какое-то знание о нем. Если ваше изображение этого человека окажется не совсем точным, не важно. Важно то, что вы ощутили: наконец-то я проник в личность другого человека, перевоплотившись в него, в его лицо, в его движения и т. д.

Еще вариант. Всмотритесь в картину, на которой изображен человек, одетый в исторический костюм. Теперь вообразите себе, что и вы одеты точно так же. Изучите его позу — и вот с помощью костюма, в который вы облачились в своем воображении, с помощью движений, которые гармонировали бы с этим костюмом, вы проникнете во внутренний мир человека, изображенного на картине.

В данном случае, разумеется, ваше воображение должно будет поработать еще больше, но, как я уже говорил, не в этом суть. Суть, повторяю, в том, что вы ощущаете, как преображаетесь в другого человека, познаете эту воображаемую личность, проникаете в ее внутренний мир.

Еще один вариант. Выберите какую-нибудь хорошую карикатуру. Изучите ее и попытайтесь, призвав на помощь свое творческое воображение, двигаться или даже говорить так, как мог бы двигаться и говорить изображенный на карикатуре человек.

Приобретя некоторый опыт, вы сможете мысленно загримироваться под человека, который вас интересует, добавить к этому его манеру двигаться и, наконец, вы можете «одеться», как он, в исторический костюм или в современный. Можно, например, надеть вечерний наряд или что-нибудь вполне будничное, даже пижаму — все, что вам подскажет воображение. Чем чаще вы будете проделывать эти упражнения, тем скорее научитесь ощущать все детали грима, костюма, движений — настолько, что впоследствии сами увидите, как даже при первом ознакомлении с текстом роли ваше воображение, ваша интуиция начнут работать немедленно, сразу. Вы станете проникать во внутренний мир вашего будущего героя и постигать его характер в кратчайшее мыслимое время. Вы ощутите все детали характера вашего героя, все присущие ему качества, минуя трудный и утомительный процесс изнурительного труда, ненужного философствования, обсуждения и анализирования. Все произойдет как бы само собой; ваш герой с легкостью «поселится» в вас, и вы с той же легкостью сыграете свою роль и на репетициях и на спектакле.

А теперь — о последнем, быть может, самом интересном варианте этого упражнения. Не ищите для него ни реального человека, ни какого-либо героя пьесы. Постарайтесь создать образ человека исключительно силой своего воображения. После некоторых трудов — на это, быть может, уйдет несколько дней — вы увидите его во всех деталях: лицо, движения, внешность... А теперь попытайтесь перевоплотиться в это ваше творение точь-в-точь так же, как вы это

делали с персонажем из пьесы; с человеком, изображенным на картине, или с реальным человеком, встреченным в жизни. Этот творческий процесс колоссально увеличит вашу способность и к «вдоху» и «выдоху», иными словами, к изучению роли и ее воплощению на сцене.

Что ж, друзья, я думаю, что на сегодня достаточно. Если я не сумел достаточно ясно выразить то, что хотел сказать, задавайте вопросы — я постараюсь ответить.

Благодарю за внимание и всего вам хорошего.

Публикуется по переводу с магнитофонной записи на английском языке (ЦГАЛИ, 2316.3.31, л. 1—23). Перевод Ю. Г. Фридштейна. Лекция, по свидетельству Е. К. Зиллер-Беловицкой, прочитана не позднее сентября 1955 г.

⟨О МНОГОПЛАНОВОСТИ АКТЕРСКОЙ ИГРЫ⟩

Дамы и господа, дорогие друзья! Во время нашей последней встречи мы беседовали о маске, которую актер надевает на сцене с тем, чтобы иметь возможность раскрыть себя, выразить себя или, точнее, выразить отношение своего высшего, лучшего «я» к образу, который ему предстоит создать. Однако сама эта маска — тоже проблема, достойная обсуждения. Но прежде — некоторые предварительные объяснения.

Все мы знаем, что такое атмосфера. Мы эту проблему уже не раз затрагивали. Говорили об общей атмосфере, объективной атмосфере. Атмосфера окружает все: нас, дома, местности, жизненные события и т. д. Войдите, к примеру, в библиотеку, в церковь, на кладбище, в больницу или в антикварную лавку, и вы сразу уловите *атмосферу*, которая лично никому не принадлежит. Просто общая, объективная атмосфера, присущая тому или иному месту, зданию, улице. Различные пейзажи обладают различной атмосферой. Различного рода события, например, карнавалы, уличные происшествия, времена года тоже имеют собственную атмосферу. Рождество, пасха, Новый год — все это имеет свою объективную атмосферу. Атмосфера как бы витает в воздухе и влияет на людей, оказавшихся в пределах ее действия. На сцене атмосфера может наполнять всю пьесу или какую-либо ее часть — это уж когда как.

Но есть другая атмосфера, которую мы можем назвать атмосферой индивидуальной, личной, присущей данному конкретному персонажу. Она может быть приятной или

неприятной, симпатичной или антипатичной, трагической или счастливой, скучной, агрессивной, опасной, таинственной, пессимистической, оптимистической, полной любви или ненависти — все это различные виды личной, индивидуальной атмосферы. Со всеми их нюансами, разумеется.

Индивидуальная атмосфера принадлежит лично тому или иному персонажу. Персонаж несет ее в себе. Он двигается в этой атмосфере, словно в облаке или, вернее, ореоле. Бывает, что эта индивидуальная атмосфера окружает персонаж на протяжении всего спектакля; бывает и так, что она возникает лишь в какие-то отрезки сценического времени. Как бы то ни было, разница между объективной и субъективной атмосферой заключается в том, что объективная атмосфера не принадлежит никому в отдельности; она оказывает влияние на сценический персонаж или просто человека, действуя как бы извне, из окружающего воздуха, тогда как субъективная атмосфера исходит изнутри, из личности самого персонажа. Персонаж как бы излучает ее, создает ее вокруг себя — либо все время, либо пока это требуется. Понаблюдайте за людьми в реальной жизни. Вы увидите, что каждый окружен определенной атмосферой. Разумеется, в одном случае атмосфера может быть ощутима больше, в других — меньше, однако, если вы обратите внимание на различных людей, вы всегда почувствуете какие-то признаки атмосферы, по крайней мере намеки.

Создавая роль, не следует забывать об атмосфере, ведь она является сильным выразительным средством, вдохновляющим и нас и зрителей.

Вполне понятно, что две различные объективные атмосферы не могут одновременно существовать в одном и том же месте: они начнут бороться друг с другом и одна из них добьется победы. В то же время индивидуальная, личная атмосфера персонажа и общая атмосфера сценического действия могут вполне благополучно сосуществовать. А подчас контрастирующие атмосферы — объективная и индивидуальная,— сталкиваясь и вступая в конфликт, могут создать потрясающий драматический эффект, то напряжение, в котором и проявляется художественная ценность личной атмосферы персонажа.

К сожалению, в произведениях современных драматургов мы не всегда можем четко определить, какая атмосфера присуща данному герою. В этом случае, чтобы лучше сыграть, мы можем сами создать атмосферу для того или иного героя пьесы.

Прошу вас не смешивать настроения, чувства или эмоции персонажа с его индивидуальной атмосферой. Персонаж

может на протяжении долгого времени, а то и всей пьесы сохранять одну и ту же атмосферу, в то время как его настроения и чувства будут не раз меняться. Вот, например, сэр Эндрю Эгьючик из «Двенадцатой ночи». На протяжении всей пьесы он излучает атмосферу глупости, пустоты, легкомыслия — но сколько же раз за это время меняется его настроение! Или возьмем пример из повседневной жизни — представьте, что кто-то пришел к вам в гости в дурном настроении. Это еще не причина для того, чтобы невзлюбить его, почувствовать к нему антипатию. Однако, если гость принесет с собой неприятную атмосферу, вы можете проникаться к нему все большей антипатией, а то и возненавидеть его.

Разницу между индивидуальной атмосферой и настроением легко понять, проведя следующий полезный эксперимент. Выберите какой-нибудь персонаж из пьесы или романа или придумайте его сами — это все равно — и попробуйте сделать следующее. Постарайтесь окружить себя атмосферой этого человека, заполнить ею пространство вокруг себя. Попробуйте теперь ходить, двигаться, делать все что вам вздумается, основываясь лишь на этой индивидуальной атмосфере. Будет даже лучше, если вы не знаете этого человека, если у вас есть лишь самое общее представление о нем. Предположим, вы не очень хорошо знаете подробности биографии Жанны д'Арк. Вам известно лишь, что Жанна д'Арк должна обладать очень сильной личной атмосферой. И не существенно, если атмосфера Жанны д'Арк, которую вы создадите, будет исторически не вполне точной. Важно, что атмосфера, которую вы для себя называете «атмосферой Жанны д'Арк», возникла. Выполняя это упражнение — пытаясь двигаться, говорить, что-то делать,— не обращайте внимания на то настроение, в котором Жанна д'Арк может пребывать в данный момент. Важна только атмосфера! Несите ее в себе, и вы увидите, как легко различаются эти две субстанции — настроение, чувство — и индивидуальная атмосфера. Атмосфера обладает, так сказать, большей протяженностью во времени. Настроения и чувства менее устойчивы.

Разумеется, индивидуальная атмосфера персонажа влияет — и не может не влиять — на его настроение и чувства, и все же это совершенно разные вещи. Для того чтобы научиться более чутко ощущать индивидуальную атмосферу, надо, с одной стороны, наблюдать жизнь, а с другой — как можно больше тренироваться, выбирая для этого персонажи из самых разных пьес.

И еще один момент я хотел бы затронуть, прежде чем мы перейдем к непосредственной теме нашей сегодняшней беседы. Многие герои и классических и современных пьес написаны так, что они должны многое скрывать друг от друга. Возможно, они хотят скрыть от окружающих свои подлинные чувства, истинные намерения и даже сущность своего характера. При этом они могут пускать в ход самые разные уловки: притворные чувства, притворное отношение к событиям или к другим персонажам. Подчас слова, которые вкладывает в их уста драматург, служат лишь для того, чтобы скрыть их подлинную натуру. Вот, например, Гонерилья и Регана. Они говорят прекрасные слова о своей любви к Лиру, тогда как на самом деле они его ненавидят. Или Яго — классический пример лицемера, скрывающего решительно все: свои цели, мысли, свое подлинное нутро, свое истинное отношение к Отелло и Дездемоне. Исполняемому вами персонажу следует задать лишь два вопроса: что он скрывает от других и какие средства он для этого использует? Сделав это, вы раскроете все секреты вашего персонажа. Итак, имея в виду два момента — индивидуальную атмосферу персонажа и его стремление скрыть нечто от других,— можно приступить, собственно, к теме нашей сегодняшней беседы.

Я уже говорил, что все мы, актеры, играя роль, надеваем маску. Что такое эта маска? Наш персонаж со всеми его характерными чертами. Маска дает нам возможность выразить себя на сцене. И, как я уже сказал, эта маска сама по себе является проблемой, достойной обсуждения. Каждая такая маска состоит из нескольких элементов. Я поговорю с вами о наиболее важных.

Начнем с текста. Этот элемент наши современные актеры ставят превыше всего. Они подчас полагаются только на текст, забывая обо всех иных элементах.

Другой элемент — это чувства и эмоции персонажа. Они пронизывают текст, придавая ему жизненность и подлинный смысл.

Еще один элемент — то, что мы называем задачей персонажа. Она также насквозь проникнута чувствами. Наш герой использует текст, чтобы выполнить эту задачу.

Следующий элемент — это индивидуальная, особая атмосфера персонажа, которая, естественно, окрашивает все остальные элементы.

Наконец, то, что в предыдущей лекции мы называли голосом нашего другого, высшего «я»,— это *ваше художническое* отношение к герою или же к типу людей, который вы собираетесь изображать на сцене.

Итак, я упомянул шесть различных элементов. Все они тесно связаны друг с другом. Каждый оказывает влияние на остальные, и все проявляют себя одновременно. Общая атмосфера пьесы или сцены служит для них фоном, также оказывающим влияние на все элементы маски.

Вы можете задать вопрос: какой из этих элементов самый важный? Никакой. В один момент — этот, в другой — тот. Все они постоянно движутся, изменяются, все они зыбки, прозрачны. Они живут друг в друге, взаимодействуют друг с другом, создавая таким образом богатый, многосложный внутренний мир вашего героя.

Не говорите мне, пожалуйста, что моя мысль о различных элементах слишком сложна, что она сбивает вас с толку, что вы не знаете, как комбинировать все эти элементы и что с ними делать. Это не так. Припомните себя на сцене в момент творческого подъема, когда вами овладело вдохновение,— и вы поймете, что вы делали все, о чем я говорил. Вы использовали все эти элементы или, во всяком случае, часть их, но бессознательно. А я хочу сделать сознательным все то, что было в вашей игре бессознательным, когда вы просто чувствовали себя на сцене счастливыми, играя с вдохновением.

Вы можете задать мне и иной вопрос: а как упомнить все эти элементы во время репетиций или игры? Я отвечу, что нет нужды помнить их, это просто невозможно. Ваша задача, если вы прислушаетесь к моим предложениям относительно многих уровней, многих элементов,— работайте с ними тогда, когда вы репетируете в одиночестве у себя дома или же на сцене. Попробуйте для начала сосредоточиться на задаче, затем перейдите к индивидуальной атмосфере персонажа, затем пройдитесь по всем «уловкам», к которым прибегает ваш герой, чтобы что-то скрыть от окружающих. Испробуйте все эти элементы по отдельности и предоставьте остальное вашему таланту. Предоставьте вашему подсознанию слить их вместе. Пусть это вас не беспокоит. Вы придете к психологической цельности совсем так, как это происходит в реальной жизни. Ведь в повседневной жизни вы постоянно пользуетесь этими различными элементами подсознательно. Вас это не беспокоит потому, что они сливаются сами собой. В творческом процессе они естественно сольются в единое целое, как только вы положитесь на свой талант и свое подсознание. Репетируя, работая над каждым элементом в отдельности, вы как бы насыщаете свое подсознание. Все, что требуется от вас,— это по-настоящему верить в творческие способности вашего подсознания.

Чем дальше вы уйдете от современного стиля актерской игры, заключающегося в предельном упрощении создаваемого образа, в сведении характера к примитиву и однозначности, тем лучше вы поймете, что элемент, объединяющий все подсознательные уровни вашей игры в единый узел, напоминает ваше собственное сознательное «я». Но это «я» теперь принадлежит уже вашему персонажу, и хотя он и выдуман, но тоже имеет собственное «я». Мы часто говорим, что актер должен знать, кого он играет. Это «я» персонажа и является той силой, которая сведет воедино все элементы роли. Отчасти это происходит подсознательно, но, если вы и в дальнейшем будете так работать, процесс создания роли станет все более и более сознательным. Постепенно вы будете все лучше понимать эту интереснейшую вещь — «я» вашего персонажа. Оно пробьется сквозь все элементы, преобразит их, придаст им жизнь, сделает так, что в тот или иной момент один элемент станет важнее другого. А затем и этот элемент погрузится глубже в душу персонажа, уступив место другому, и т. д. и т. д. Это «я» — средоточие жизни всех элементов, стержень всего образа. Это «я» как полновластный хозяин управляет всеми элементами и уровнями, контролирует их и вызывает к жизни, когда это необходимо.

Совершенно ясно, что появление и существование этого вымышленного «я» зависит только от ваших действий на всех уровнях. Если вы станете полагаться только на текст, не возникнет необходимости ни в каком «я». Текст есть текст, произносите его правильно, естественно, и этого будет достаточно. Но *кто* произносит этот текст? Какое «я» стоит за ним? Никто этого не знает — ни вы, ни зритель, ни даже сам драматург.

Позвольте еще раз заверить вас в том, что я нисколько не навязываю вам все эти упражнения с вымышленным «я». Вы уже не раз испытывали все это сами. Вспомните-ка о счастливых моментах вашего пребывания на сцене, и вы поймете, какое наслаждение приносило вам это «я» исполняемой роли. Вы могли не отдавать себе в этом отчета, но ведь мы должны осознавать все, что делается нами интуитивно, инстинктивно, для того чтобы не утратить найденное, не играть ниже своих возможностей, не лишить свое исполнение выразительности, силы, наконец, того удовольствия, которое приносит игра.

В творчестве многое происходит так же, как в повседневной жизни. Бывают периоды — подчас довольно длительные,— когда наше сознательное «я» ослабевает, активность снижается, дела идут все хуже, способность думать, принимать решения — все притупляется. А когда наше сознатель-

ное «я» становится совсем уж хилым и слабым, мы вообще можем впасть в апатию. Но разве допустимо такое на сцене? Я в этом сомневаюсь. Актер, как человек искусства, способен подняться над средним уровнем активности и энергии. Он должен быть приподнят сам и поднимать духовную активность и энергию зрителей; иначе у него нет права появляться на сцене. Какой прок от его появления, если у него такое слабое и немощное «я», что он способен лишь усыпить зрителей?

А теперь мы подходим к очень важному моменту. Предположим, вы согласились со мной и приняли мои советы играть, используя эти многочисленные уровни. Предположим, вы и сами начинаете все более и более осознанно испытывать, как благодаря этим уровням пробуждается вымышленное «я» вашего персонажа. Спору нет, оно, как и весь образ, вымышлено вами. И тем не менее это «я» сродни вашему собственному, невыдуманному «я». Ваше подлинное «я» и вымышленное «я» как бы тянутся друг к другу, постоянно ищут друг друга. Вымышленное «я» превращается в своего рода сосуд, способный принять в себя ваше подлинное человеческое «я». И если вы не будете сознательно противиться этому влечению двух «я», если вы не будете создавать этому процессу никаких препятствий, они сольются воедино, и ваше человеческое «я» примет участие в вашей игре, сделает ее более одухотворенной, прекрасной, привлекательной, даже магической. Что может быть более интересным в жизни и искусстве, чем сам человек? Так пусть же живой человек просвечивает сквозь вашу сценическую маску, сквозь характер вашего героя, сквозь все ваше исполнение. Человек — это сущность и основа всего и в жизни и в искусстве.

Скажите, нравится ли вам игра Хелен Хейс? Ну, конечно, нравится! Почему? Причин много, и среди них две, о которых мы только что говорили. Во-первых, эта замечательная актриса использует — быть может, неосознанно — технику игры на многих уровнях; а во-вторых, она позволяет своему «я», своей человеческой сущности принимать участие в игре. Именно это делает ее такой привлекательной, такой обаятельной, такой большой актрисой. Я мог бы привести вам сколько угодно примеров подобного рода, но мне кажется, в этом нет необходимости, поскольку вы меня отлично поняли и другие примеры найдете сами.

Теперь мы можем наконец сказать: наша профессия неотделима от нашей собственной повседневной личной жизни. Я знаю, что многие из вас и многие ваши коллеги со мной не согласятся: моя личная жизнь, скажут они, касается

только меня одного, вне моей профессии я хочу оставаться просто человеком, частным лицом. Но возможно ли это? Нет. Это возможно лишь для ремесленников от театра, полагающих, что их профессия — обычная работа, а не творчество, которому художник отдает всю свою жизнь, всего себя, все лучшее, что в нем есть, делая свою профессию все более прекрасной и совершенствуя таким образом искусство театра в целом.

Очень много сейчас говорится о естественности актерской игры, которая должна в точности напоминать реальную жизнь. Мы пытаемся сделать сценическую игру такой же простой, как сама повседневная жизнь. Однако, постойте. Может быть, мы настолько упрощаем нашу игру, что делаем ее примитивной? Не простой, а именно примитивной и, следовательно, больше непохожей на нашу повседневную жизнь. Ведь человеческая жизнь — это сложный психологический процесс, а сверхупрощенная игра, которую мы хотим все более и более приблизить к реальной жизни, на самом деле уводит нас прочь от нее. Примитивная, упрощенная игра превращает нас в марионеток. Нам кажется, будто мы играем очень естественно, очень близко к реальной жизни, но это лишь огромное заблуждение современного театра. Чем проще выглядим мы на сцене (я имею в виду ту простоту, к которой прибегает современный театр), тем дальше уходим от правды жизни.

Среди коллег у меня есть несколько добрых друзей, которых я очень люблю, которыми восхищаюсь, с которыми мне приятно проводить свободное время. Мне нравятся их взгляды на жизнь, их манера держаться, думать, говорить. Я люблю их чуткие души. Мне нравятся их убеждения, их мировоззрение, и я по-настоящему наслаждаюсь их обществом. И вот я вижу их на сцене. Что случилось? Я не узнаю их! Куда девалось их подлинное «я»? До чего же мелка, до чего же пуста их игра — и все потому, что, играя, они убивают свое собственное «я», свою подлинную душу, ум, красоту, благородство своего внутреннего мира. Вместо всего этого они показывают мне чрезмерно упрощенную, примитивную трактовку своих ролей, и я спрашиваю себя: неужели это люди, которых я так люблю в реальной жизни? Нет. Они словно уменьшились, поглупели, стали неинтересны как люди и совершенно неинтересны как артисты, потому что не позволили своему «я», своему человеческому «я» участвовать в их профессиональной работе, не впустили его в своё исполнение. Они еще не поняли, что нельзя отделять собственное «я» от роли, собственную личную жизнь от своей сценической жизни.

С этой нашей знаменитой «простотой» на сцене мы уже уперлись в стену, зашли в тупик. Дальше идти некуда. Единственный выход — выбрать какое-нибудь другое направление, выйти из тупика и найти новые способы актерской игры, новые средства усовершенствования нашей профессии. То, что принимается зрителем сегодня, будет отвергнуто завтра. Будем ли мы готовы соответствовать новым, более высоким требованиям? Жизнь не стоит на месте. Если мы остановимся, удовлетворимся тем, что имеем, мы неизбежно повернем вспять, и жизнь, двигаясь вперед и развиваясь, оставит нас позади.

Во избежание каких бы то ни было недоразумений позвольте напомнить вам то, что мы говорили о двух различных «я». Одно из них принадлежит нашей обычной, будничной жизни, другое — мы назвали его высшим, лучшим «я» — это художник, заключенный в нас. Когда я говорил о вовлечении нашего «я» в творческий процесс, я имел в виду именно это высшее «я». Низшее «я» не нуждается в вовлечении, оно и так постоянно вмешивается в нашу работу, принося больше вреда, чем пользы. А вот участие высшего «я» — это именно то, что нам нужно.

Но как использовать это высшее «я» в нашем творчестве? Если вы помните, мое предложение заключалось в том, чтобы постоянно выманивать это наше высшее «я» наружу, ставя перед ним вопросы: каково мое подлинное отношение к людям, к персонажам, которых я изображаю на сцене? Тем самым мы как бы приоткрываем маленькую дверцу темницы, через которую может бежать на волю этот великий узник; приняв участие в нашей работе, он пробудит и одухотворит наши творческие силы, сделает нашу игру многоплановой, человечной, выразительной, привлекательной и т. д.

И еще мне хочется, чтобы вы поняли, что наше подлинное «я» неизмеримо больше и богаче тех его проблесков, которые иногда озаряют наше творчество. На самом деле наше подлинное «я» — это огромное жаркое пламя, которое разгорается все сильнее, пребывает в развитии, тогда как наше низшее «я» уже полностью развилось, даже чрезмерно. Поэтому забудем о нем, а еще лучше — станем по мере сил сопротивляться ему.

Если высшее «я», хотя бы отблеск его, тоненький лучик, однажды примет участие в вашем творческом процессе, вы этого уже не забудете, и потом оно даст вам больше, чем вы ожидали.

Позвольте мне привести пример из собственного опыта. Я тогда был еще очень молодым актером. Это был период в истории Московского Художественного театра [2-го],

когда в зале не бывало смешанной публики: сегодня на спектакль приглашались учителя, завтра — рабочие, потом — актеры и режиссеры, затем — писатели, а потом это могли быть врачи, солдаты или крестьяне. В то время я играл Гамлета. К немалому собственному удивлению, я стал замечать, что каждый спектакль я играю по-разному. Нет, не потому, что я *хотел* играть по-разному. Это случалось само собой, каждый вечер. Я как бы чувствовал требования публики, пришедшей сегодня. Не то чтобы я подлаживался под нее — совсем нет! Я просто чувствовал, что мой Гамлет сегодня отличается от того, каким он был вчера или позавчера, так как зал словно подсказывал мне, как надо играть именно сегодня. Конечно, моя трактовка роли оставалась прежней, и все же она менялась: я *по-разному* исполнял свою роль. Многие нюансы, многие штрихи оказывались разными, абсолютно разными.

Я наблюдал, если можно так сказать, за своей игрой каждый вечер с различных точек зрения. Сегодня я был одновременно Гамлетом — и врачом, завтра — крестьянином, послезавтра — учителем или режиссером, всегда оставаясь, естественно, Гамлетом. Что же это было? Кто, находившийся внутри меня, следил за моей игрой, создавая все эти нюансы и штрихи в моем исполнении, попадая в тон однородной аудитории? Несомненно, это был отголосок моего высшего «я», направлявший и вдохновлявший меня в зависимости от требований сегодняшнего зрителя.

Эти спектакли научили меня тому, что между залом и актером на сцене существует более глубокая, более тонкая связь, о которой раньше я не подозревал. Мне стало ясно: подобная тонкая связь с залом возможна лишь тогда, когда высшее «я» актера руководит его творческим процессом. Оно указывает путь, подсказывает актеру, как установить контакт со зрителем, не подлаживаясь к нему, не заискивая перед ним. С тех пор я начал по-новому ощущать свою связь с залом. Эта способность почувствовать, чего ждет от меня зритель в каждый конкретный вечер, постепенно росла и развивалась во мне. Более того: играя для смешанной аудитории, я научился определять, в каком месте зала кто и как воспринимает моего Гамлета. Я чувствовал, где сидят те, кто отвергают моего героя, а где — те, кому близок мой Гамлет, кто воспринимает мою игру равнодушно, а кто испытывает страстное желание помочь мне и играть вместе со мной. Многие-многие флюиды шли ко мне через рампу из зала, и я чувствовал, как что-то загорается у меня в душе; я ощущал веру в зрителя, более того — любовь

к нему, любовь, которая не может быть порождена разумом. Она должна была явиться из высшего «я» и войти прямо в сердце.

Итак, следует различать три способа актерской игры. Попробуем прибегнуть к пространственному сравнению. Предположим, один актер играет «впрямую» — самого себя, и все его роли — это «автопортреты». Подобная игра имеет лишь одно измерение. Другой актер исполняет все свои роли как роли характерные — его игра имеет уже как бы два измерения. Но если мы сумеем привнести в игру наше высшее «я», в ней появится третье измерение — глубина, многоплановость. И только такое исполнение, обладающее тремя измерениями, будет той игрой, к которой мы стремимся. Мы станем играть естественно и правдиво, потому что жизнь и психология людей тоже никогда не бывают одномерными. А пытаться упрощать игру, доводить ее до примитивности, полагая при этом, что так достигается естественность и жизнеподобие, значит впадать в глубокое заблуждение!

В заключение, мои дорогие друзья, я должен сказать вам, что не обязательно в каждой роли пользоваться всеми уровнями. Есть роли, которые и не дают нам такой возможности. Хорошо, если вы воспользуетесь тремя, даже двумя из них,— важно то, что вы уже владеете третьим измерением — подлинно естественной игрой, идущей из глубины вашей души. Плохо, если актер играет в одном измерении, касается только поверхности роли, демонстрирует только самого себя, играет ли он в комедии или в драме.

Прошу прощения, если я утомил вас, однако мне казалось важным рассказать вам об игре на многих уровнях. Если у вас есть вопросы, я с удовольствием отвечу на них, как смогу. Благодарю за внимание. Спокойной ночи, добрых вам снов.

Публикуется по переводу с магнитофонной записи на английском языке (ЦГАЛИ, 2316.3.34, л. 23—39). Перевод Ю. Г. Фридштейна. Лекция, по свидетельству Е. К. Зиллер-Беловицкой, прочитана американским актерам в Голливуде не позднее сентября 1955 г.

⟨О ЧУВСТВЕ АНСАМБЛЯ⟩

...В работе над ролью мы сталкиваемся с множеством разнообразных препятствий. Они чаще всего трудноустранимы и глубоко запрятаны. Я считаю необходимым обратить на них ваше внимание: ведь если мы их не искореним, они будут ужасно нам мешать продвигаться

вперед. Заметим, что при всех различиях, индивидуальных особенностях и т. п. эти помехи как бы образуют единое целое — каждая помеха, укоренившаяся в нас, каким-то образом связана с остальными.

К проблеме препятствий можно подойти с любого конца. С какого бы вида помех мы ни начали, обнаружится, что помехи эти неразрывно связаны с другими разновидностями препятствий, те, в свою очередь,— с третьими, четвертыми и т. д. Начнем, к примеру, с того, что мы называем чувством ансамбля. Отсутствие чувства ансамбля — одно из самых больших препятствий. Под чувством ансамбля обычно понимается наша актерская взаимосвязь на сцене, раскрытость каждого участника спектакля навстречу партнеру. Все это верно, как верно и то, что если партнеры не отвечают нам тем же, замыкаются в себе, то нам очень трудно войти с ними в контакт. И все же можно установить почти идеальный контакт с партнерами, даже если они не раскрываются нам навстречу. Об этом мы уже говорили, и тут все понятно. Однако чувство ансамбля в широком смысле — нечто большее, нежели установление контакта с партнерами. Мы всегда можем попытаться вступить в контакт не только с партнерами, но и с декорациями. Это чувство связи с вещами тоже очень важно. Если оформление спектакля нам чуждо, мы просто не обращаем внимания на то, что нас на сцене окружает. А это, между прочим, одно из серьезнейших препятствий, которое мы иногда даже не ощущаем, но которое чрезвычайно мешает нам, убивая нашу свободу. Мы не чувствуем себя на сцене легко и естественно, если не налаживается контакт с окружающими нас вещами, будь то декорации, мебель и т. п.

Мы можем установить такой контакт и должны делать это. Если есть возможность и время (что бывает не всегда), надо вжиться в декорации фильма или спектакля до начала репетиций. Надо попытаться прежде всего как бы вобрать в себя все эти вещи вокруг — стулья, стены, их цвет, форму, высоту потолка или декорации, пол, ступени — и постараться ощутить их. Не просто запомнить: «здесь стоит стул», нет, нужно *почувствовать* все эти вещи, все эти стулья. Будем мы пользоваться ими во время спектакля или нет — не имеет значения. Необходимо, чтобы мы могли чувствовать себя среди декораций как дома. Если у нас есть время и возможность, посидите и здесь и там, найдите удобное местечко, постойте у окна, войдите в дверь, закройте ее, затем откройте, снова закройте, выйдите, добиваясь, чтобы все эти вещи, мебель, предметы стали нашими друзьями, а мы — их друзьями, чтобы мы могли сказать себе: это *моя* комната, *мой* стол, *мои* стулья.

Как только мы привыкнем к этому окружению и перестанем ощущать декорации как нечто чужеродное, мы почувствуем, что нам хочется играть в этих декорациях, среди всех этих стульев, столов, стен, окон, дверей и прочего,— еще и еще все с большим и большим удовольствием и свободой.

Улавливаете вы мою мысль? Все это кажется чем-то чисто внешним, но для нас, актеров, это очень важное внутреннее состояние — понять, ощутить, сделать своими предметы на сцене, установить с ними подлинную связь...

Еще одно. Реквизит. Все мы знаем, как часто он мешает нам, если мы не наладили с ним дружеских отношений. Очки, карандаши, предметы, расставленные на бюро, за которым мы сидим,— не став нашими друзьями, они могут превратиться во врагов, перестанут нас слушаться, и мы будем вынуждены расходовать много сил на борьбу с ними.

Повторяю, если у вас есть такая возможность, например, если это ваше бюро и вы должны сидеть за ним,— попробуйте потрогать, подвигать все, что на нем лежит. Возьмите карандаш, посмотрите бумаги — осваивайтесь до тех пор, пока у вас не возникнет прекрасное чувство: *мое* бюро, *мой* карандаш, *мои* бумаги. Это не только даст вам свободу, но и позволит чем-нибудь заняться, что особенно важно в кино с его крупным планом. Если мы можем поиграть с какой-либо вещицей (*берет и показывает слушателям какой-то предмет*), зная, что это такое, каков ее вес, какая у нее форма и т. д., мы инстинктивно будем проделывать с ней что-то очень тонкое и неуловимое — это может оказаться приятным и полезным для зрителей и для нас самих, ибо будет раскрывать нас все больше и больше, больше и больше, больше и больше.

Итак, реквизит, как и декорация в целом должны быть не только изучены, освоены, но и как бы вобраны в себя. Лишь тогда они начинают помогать нам. Спросите себя: почему в результате многократного исполнения одной и той же роли я чувствую себя на сцене все легче и свободней? Причин тому много, и одна из них в том, что вы привыкаете к вещам на сцене, они становятся вашими друзьями — стулья, двери, окна и т. д. Однако этого приходится ждать до десятого спектакля. Почему же не позаботиться об этом заранее? Почему не отрепетировать «дружественность», чувство связи с декорациями, бутафорией и т. д.?

Еще одна важная вещь — наши костюмы. Обычно мы, облачившись в них, чувствуем себя скованно, не в своей тарелке. Все как-то не на месте. Мы притворяемся, что

чувствуем себя свободно, и начинается какая-то чепуха: мы начинаем инстинктивно бороться с костюмом, со всеми этими пуговицами — я привык, чтобы пуговица была здесь, а на костюме она в другом месте, я никак не могу ее застегнуть... Все эти мелочи — наши злейшие враги. Итак, с костюмом надо поступить так же, как с декорациями и реквизитом,— даже если это современный костюм, похожий на тот, что мы носим в жизни. Все же есть разница — он еще *не мой*. Обычно у нас нет времени «обжить» костюм, сделать его своим. Иногда мы играем в собственном костюме — насколько удобнее я чувствую себя в нем!

Итак, обратите внимание на свой костюм. Попытайтесь понять, как лучше приспособить его к себе — не только физически, но и психологически. Все, что я говорю, может показаться наивным, но это не так, поскольку, когда мы привыкаем, пытаемся вжиться в декорации, бутафорию, костюм, весь окружающий мир сцены делается нам все ближе и ближе, постепенно становясь *нашим* миром. Нам надо подружиться с ним, и чем больше мы будем стремиться к этому, тем лучше и органичнее будет наше исполнение. Если вы последуете этому, то однажды вы обнаружите, что вам достаточно обвести взглядом окружающую обстановку, чтобы вжиться в нее: в вас развилась привычка подходить ко всему на сцене с точки зрения своего присутствия, существования здесь, в этих декорациях, в этой комнате, в этой студии.

Попробуйте-ка по-новому представить себе все, что находится в этой студии, что расположено среди предметов, что — у дверей. Через какое-то время вы почувствуете, что во всем этом есть какая-то тайна, какая-то важная тайна, которая снимает бессознательное ощущение вашей отчужденности от всего, что вас здесь окружает.

Вот теперь, воспринимая чувство ансамбля в таком широком смысле, включив в него даже предметы неодушевленные, которые как бы стали частью вас самих, следует рассмотреть еще один важнейший момент. Это наши партнеры. Разумеется, как мы уже не раз говорили, нам следует раскрыться навстречу им, попытаться установить с ними дружеский контакт. Но часто бывает — и это совершенно естественно,— что одного из наших партнеров мы любим больше, чем других, а это уже ловушка, с этим надо бороться. Как человек — да и как художник — я больше симпатизирую одному, а другой меня просто раздражает. Это очень серьезное препятствие, хотя мы его и не замечаем, так как дело касается совершенно естественных в жизни вещей.

С какой стати должен я отдавать человеку, с которым, может, и играю впервые, больше сердечности и дружеского тепла, чем тому, с кем я уже много играл, давно установил контакт на сцене и дружен в жизни? Тем не менее подобные ощущения необходимо пресекать. Чувство ансамбля требует от нас одинаково дружеских отношений с каждым из партнеров.

После спектакля я могу пойти выпить чашку кофе с кем-либо из моих друзей, а не с чужим мне человеком, не с тем членом труппы, который мне антипатичен или безразличен. Но на спектакле или репетиции нужно найти в себе внутреннюю силу, чтобы относиться по-дружески решительно ко всем, кто участвует в работе, независимо от ваших симпатий и антипатий. Мы с вами часто говорили о том, как это сделать. Надо раскрывать себя, приглашать партнера в свой внутренний мир, не боясь этого, и т. д. Но есть еще один путь, очень плодотворный. На первых порах потребует он некоторых усилий, но потом, когда начнет приносить плоды, он вам даже понравится. Не станем начинать с нарабатывания теплых чувств к тому или иному партнеру. Попытаемся начать с того, что будем наслаждаться его игрой — это для нас легче. Мы можем сказать себе: «Майкл, игра твоего партнера должна тебе нравиться!» Это вещь совершенно профессиональная, и это легче сделать, чем приказать себе: «Майкл, полюби Джона!» — «Нет, я не могу». Чувствуете разницу?

Даже редкие моменты, когда вы убедите себя любоваться игрой партнера (любите вы его или нет — не важно), являются очень сильным средством в преодолении чувства одиночества, изолированности на сцене. Если этого не происходит, если мы не любуемся игрой партнера или партнерши, ощущение некоторой изолированности на сцене неизбежно. Если же мы испытываем искреннее восхищение от игры нашего партнера, мы сближаемся с ним все больше и больше. Не важно при этом, как он к нам относится и отвечает ли нам тем же. Тут уж ничего не поделаешь, но мы вполне в силах заставить себя наслаждаться исполнением своего товарища!

Вы можете возразить: ну а что если партнер или партнерша играют плохо, из рук вон плохо? Я отвечу: даже и тогда постарайтесь найти какие-то моменты, ну хоть что-нибудь, что будет вам нравиться. Это большое дело. Найдите хоть что-то, пусть самую мелочь, которая вам понравится, и вы увидите, что в следующую минуту — или на следующем спектакле, заранее ведь не предскажешь — вы обнаружите и еще что-либо отрадное, а потом еще и еще...

Нет, наверное, необходимости говорить, что хуже всего будет, если вы начнете критиковать своего партнера. Безразличие — достаточно неприятная вещь, но критика — это просто преступление. Только умение радоваться игре своего партнера открывает потайную дверцу в мир сценического единения. Итак, вот какими средствами можно создать чувство ансамбля в широком смысле слова.

Теперь о другом. Как я уже сказал, все препятствия сродни друг другу — это как бы целая семья наших врагов. Они разрушают то, что очень важно в творчестве,— атмосферу. Ведь атмосфера создается не только объективно существующими чувствами, как бы разлитыми в воздухе, но и вещами, мебелью, стенами, красками, формами, тем, как вещи расположены на сцене, и т. д. Пытаясь ощутить свою слиянность с комнатой, с декорациями, вы уже делаете первые шаги к установлению возможной атмосферы, даже если вы будете наслаждаться ею в одиночку. Но тут каждый должен нам в этом помочь, каждого надо стараться сделать союзником. Так совершенно естественно мы вернулись к вопросу атмосферы — огромной силы, создаваемой всем строем спектакля.

Итак, вернемся к семейке наших врагов — препятствий. Разве можем мы по-настоящему присутствовать на сцене, если не подружимся вот с этими стульями, окнами и прочим? Нет, конечно. Сами посудите, чем больше будет на сцене предметов, которые вам чужды, тем меньше и степень вашего присутствия на сцене. Вы находитесь где-то, но еще не здесь, не на сцене. Опять возникает это ужасное препятствие — ваше одиночество, чувство изолированности: я — не здесь, все вокруг меня — чужое. Кто же вместо меня находится на сцене, кто играет? Какой-то несчастный бедолага, который думает об одном: «Слава богу, половина акта уже позади» или: «Как долго все это тянется, а я так не уверен в себе, будто меня здесь и нет, я ни с кем и ни с чем тут не связан». Таким образом, и это препятствие, которое вы можете назвать «неполное присутствие на сцене», относится тоже к чувству ансамбля.

Этот «другой», этот «не я», который находится на сцене потому, что меня-то там нет, вот этот «другой» — половина меня, частица меня — он тоже становится моим врагом. Значит, я сам становлюсь себе врагом! У меня нет контакта — с кем? — с самим собой. Ощущение это мучительно, и я начинаю апеллировать к зрителю, но зритель уже инстинктивно почувствовал: «Нет, этот актер не очень интересен, вон тот, его партнер, куда привлекательнее. Он

больше присутствует». Разумеется, зритель так не формулирует свои мысли, но инстинктивно, интуитивно он отдает предпочтение актерам, которые целиком, без остатка присутствуют на сцене и не испытывают разлада с собой.

Если мы не присутствуем всецело на сцене, то кто же отсутствует? Наше высшее «я» — то, что есть лучшего в нас. А присутствует все худшее. Потому мы и чувствуем себя столь неуютно. Даже наши движения — и те оказываются скованными. Принимая какую-либо позу на сцене, мы всякий раз думаем: а правильно ли это? И терпим такие мучения в каждой роли.

В нас поселился этакий юркий чертенок — неуверенность. Я сомневаюсь и даже сам не знаю толком, в чем именно. Я лишь чувствую, что сомневаюсь решительно во всем. Ведь себе я не доверяю: я не присутствую полностью. Кто-то должен поддержать меня, и я начинаю искать этого «кого-то», растрачивая свою энергию, теряя свободу исполнения, теряя все.

Я пытаюсь найти поддержку у публики. Но как добиться этого? Нельзя же заставить публику поддержать меня. Значит, надо стать для нее привлекательным. И тут-то начинается пытка. Я прибегаю ко всякого рода трюкам, заигрываю с залом и т. п. Ничто не помогает. Все больше и больше я погрязаю в этой своей неуверенности, и мой чертенок сопровождает меня.

Вместо того чтобы обратить все внимание на то, что происходит вокруг, прежде всего на партнеров, игра которых должна радовать меня и давать мне осмысленную опору, я обращаю все мое внимание на зрительный зал. Мало того, я начинаю подозревать партнеров в том, что им не нравится моя игра. И ненавижу их за это! (*В зале смеются.*) В конце концов я перестаю любить и зрителей. «До чего же скверная публика сидит сегодня в зале! Вы не находите?» Итак, виноваты все, кроме меня.

А вот если бы я начал с того, что попробовал бы сознательно установить контакт с окружающим — стульями, дверьми, костюмами и прочим,— чувство неуверенности исчезло бы, а мое присутствие на сцене стало бы более полным и ощутимым. Я ни от кого не зависел бы, зрители казались бы мне весьма приятными, партнеры — прекрасными людьми.

В кино, например, бывает такое препятствие. Я частенько слышу от своих друзей: «Иногда очень чувствуется камера и отсутствие публики. Это мне мешает. Мне нужна публика». Да, нам всегда нужен зритель — такова уж наша

профессия, мы играем для зрителя и вместе с ним. Мысленно обращаясь к Вахтангову, должен сказать, что этот режиссер всегда думал о зрителе, всегда представлял себе, что вокруг — самая лучшая публика, и так — начиная с первых репетиций, еще только приступая к работе над спектаклем. Поэтому он всегда слышал «подсказку» воображаемой публики. Вот почему его спектакли всегда имели огромный успех. Этот способ весьма полезен — не только режиссерам, но и актерам. Есть и другой. Известно, что лучший, самый благодарный зритель в мире — это рабочие сцены. Снимаясь в кино, мы должны играть для них. Они знают нас, видят нас насквозь и способны, как никто, оценить все мало-мальски хорошее. Они подлинные специалисты, им нет равных. Играйте впрямую для них, и вы увидите, как они вам помогут.

Итак, страх, неуверенность станут постепенно исчезать, если вы будете сознательно обнаруживать те препятствия, о которых я говорил. К вам придет уверенность в себе, необходимая актеру. Ведь в идеале каждый актер должен верить в себя, иначе он занимается не своим делом. Если он не верит в себя, пребывает в сомнении, значит, он неверно выбрал профессию. Вера в себя — частица нашей природы. Получив роль, я верю в успех, даже еще не открыв текста. Надо уничтожить чертенка сомнений теми способами, о которых я говорил. Потому что эти сомнения постепенно разрастаются и наконец превращаются в страх. Страх — опасный враг, и с ним подчас бывает очень трудно справиться. Стараясь избавиться от него, мы развиваем в себе — иногда бессознательно, а часто вполне сознательно — самодовольство. Вместо того чтобы быть уверенным в себе, я становлюсь все более самодовольным. Это уже не чертенок, а черт с большущими рогами — вот что такое самодовольство. От него так просто не избавишься, ведь он подслащен сахаром и медом — вскоре я начинаю упиваться собственным самодовольством. Вы, должно быть, заметили, как несимпатичен самовлюбленный актер, как он «работает на публику». Однако зритель его не приемлет. Да, зритель не примет самовлюбленного актера, если только это не «звезда». «Звезда» может делать все, что он или она захочет: все равно это... «прекрасно!!!». *(Произносит это восторженным полушепотом, все смеются.)* Это случай массового гипноза.

Но я имею в виду нормальные случаи. Речь у нас шла о длинной цепи всякого рода препятствий, тесно связанных друг с другом. Начать борьбу с ними можно с любого звена, и тут все средства будут хороши. Я начал с чувства ансам-

бля, но мог начать и с чего-то другого. Рано или поздно родственные связи между препятствиями будут разрушены.

Теперь еще об одном препятствии, которое мучительно ощущается, когда мы не уверены в себе, не полностью присутствуем на сцене, недостаточно проникаемся чувством слитности с партнерами и окружающей обстановкой. Это потеря веры в слова, которые мы говорим по роли. Слова вдруг как-то трудно произносить, мы слышим собственные фальшивые интонации, ощущаем собственное вранье, и вот уже все валится у нас из рук, и мы уже не узнаем звука собственного голоса. Этот голос становится либо слишком высоким, либо слишком низким, потом сбивается ритм речи — я им перестал владеть. Стараюсь хоть как-нибудь проговорить текст, а он не подчиняется. Я боюсь, боюсь его... Какую-то реплику пытаюсь проглотить — и вдруг выкрикиваю ее очень громко. Какие-то слова стараюсь произнести предельно отчетливо — они остаются где-то у меня в желудке. Никто ничего не слышит, даже я сам.

Все это — шуточки, которые играет с нами наша психика, а мы даже не понимаем, в чем дело, не догадываясь о том, что все препятствия тесно связаны между собой. Я предлагаю вам разобраться, в чем источник опасности, какова связь между препятствиями, предлагаю одно за другим перебрать все эти препятствия, частные и общие, и подумать о том, какими средствами можно от них избавиться.

Главное из этих средств — не позволять препятствиям, какое бы психологическое обличье они ни принимали, отвлекать наше внимание от существа роли, от того, что необходимо в данный момент. Вы почувствовали: что-то не в порядке — немедленно постарайтесь определить — даже во время спектакля! — на чем я могу сосредоточить внимание в ситуации пьесы, в моем сценическом образе и т. д. Как только ваше внимание вновь сосредоточится на чем-то позитивном, у препятствий будет выбита почва из-под ног.

Но это потребует определенных усилий, определенного опыта. Вместо того чтобы терять время, пытаясь понять свое внутреннее состояние, сосредоточьтесь на чем-нибудь. Если вы не можете сразу найти что-то, имеющее отношение к роли, к характеру вашего героя, к создавшейся на сцене ситуации, сосредоточьтесь на чем угодно, хотя бы на полминуты. Если нет ничего лучше — на носе вашего партнера, хотя бы тридцать секунд как следует рассматривайте его. Какая у этого носа форма? Если нет ничего лучше, то и это может помочь. Но обычно находится что-нибудь получше.

Есть множество упражнений на сосредоточенность. За-

мечательных упражнений, но очень скучных, и никто не захочет ими заниматься, если я предложу их вам. Однако каждый из нас обладает способностью даже без всяких тренировок сосредоточить внимание на чем-либо, хотя бы на несколько мгновений. И этой способности, которой каждый из нас наделен от природы, абсолютно достаточно для борьбы с препятствиями. Упражнения — вещь действительно скучная, мы обойдемся без них. По-настоящему на чем-то сосредоточиться — значит мысленно целиком собраться на том, на чем мы пытаемся сосредоточиться. К примеру, я закурил на сцене, и вдруг почувствовал какое-то препятствие. Что делать? Можно сосредоточиться на кончике сигареты — только целиком и полностью! — на одну, две, три, четыре, пять, шесть, семь секунд. Но только нужно, чтобы это происходило естественно, как бы само собой. Тогда это очень помогает. Вместо того чтобы растеряться, внутренне заметаться, мы собрались и обрели внутреннюю свободу.

Мы говорили о том, что текст может внезапно стать нашим врагом и поставить нас в неприятное положение. Чтобы это не случилось, надо осознавать *смысл* того, что мы произносим на сцене, смысл каждой фразы. Часто мы произносим текст, не понимая его значения. Нам лишь кажется, что мы понимаем все, что говорим от лица своего сценического персонажа. Сплошь и рядом, слыша произносимую со сцены фразу, мы одновременно вроде бы и понимаем ее, а вроде и нет, так как она произнесена неправильно, бессмысленно, по привычке выплевывать слова, не задумываясь над их значением. Вот вам мой совет: играя или еще только готовя роль, думайте о том, что в ней важно,— не просто о том, *как* я говорю, *как* произношу слова, но и о том, *что* я говорю.

Предположим, что один персонаж спрашивает у другого: «Уверены вы в этом?» Простой вопрос, но в нем может заключаться совсем разный смысл: «*Уверены* вы в этом?», или «Уверены *вы* в этом?», или «Уверены вы в *этом*?» Мы хотим знать, *о чем* говорят со сцены. Если основным словом является «уверены» (данное слово может при этом быть ударным, но может и не быть), мы должны понять, что речь идет об уверенности, а не о чем-либо другом. Фраза «Уверены вы в этом?» настолько проста, настолько элементарна, что, казалось бы, о ней и тревожиться нечего. Нет, мы должны тревожиться. Если речь идет об уверенности, то, задавая вопрос, мне следует все время помнить: «Уверены вы в этом? *Уверены*?» Это полная и законченная сосредоточенность наших внутренних сил укрепляет и поддерживает нас.

Разумеется, это лишь одна фраза — о ней, может быть,

знать все и не обязательно. Но, произнося основные фразы — те, которые действительно передают смысл роли, смысл вашего сценического существования,— вы должны знать и понимать все, вдумываться в каждую фразу. С помощью таких опорных фраз мы сможем избавиться от многих подстерегающих нас при исполнении роли, большой или малой, чертенят. Мы *знаем,* что мы хотим выразить со сцены, и чертенята уже не подступятся к нам. Повторяю, не нужно никакого нажима — мы лишь должны знать, о чем мы говорим в этой реплике, в этой роли. Мы даже не представляем себе, от скольких чертенят избавляемся, когда знаем, о чем мы говорим. Это огромная сила, она дает нам уверенность в себе, чувство подлинного, реального присутствия на сцене, освобождает нас от страха. А ведь такая простая вещь: я *знаю,* о чем говорю.

Зритель инстинктивно чувствует, когда актер не вполне понимает, что говорит. В жизни такое встречается крайне редко, тогда как на сцене — сплошь и рядом, потому что актер не сам придумал свой текст, он получил его от драматурга, и текст подчас чужд актеру, навязан ему. Мы должны сделать этот текст *своим,* то есть понимать, о чем мы говорим. Все это кажется самоочевидным, но это-то и плохо. На самом деле все, что кажется нам очевидным, несет в себе загадку. Надо попытаться эту загадку разгадать. Очевидное, хорошо известное как раз и должно заставлять нас задуматься. Вот к сказанному один маленький секрет: мы можем развить в себе способность *удивляться* именно тому, что нам давно известно. Если я могу удивляться — вы понимаете? — тогда многое открывается для меня совершенно в новом свете. Я никогда не знал, никогда не видел чего-то, чем пользовался по привычке, не задумываясь о том, *что это такое...*

Публикуется по переводу с магнитофонной записи на английском языке (ЦГАЛИ, 2316.3.34, л. 39—56). Запись сохранилась не полностью. Перевод Ю. Г. Фридштейна.
Лекция, по свидетельству Е. К. Зиллер-Беловицкой, прочитана американским актерам в Голливуде не позднее сентября 1955 г.

О ЛЮБВИ В НАШЕЙ ПРОФЕССИИ

Добрый вечер, дамы и господа, дорогие мои друзья! Сегодня мне хотелось бы поговорить с вами на разные темы, хотя сомневаюсь, что мы сможем сделать это на одном занятии. Но там посмотрим.

Глубоко-глубоко внутри нас, в сокровищнице нашей души таятся громадные творческие силы и способности, но они остаются неиспользованными, пока мы о них не знаем или пока отрицаем их. Они так могущественны, так чудесны, так прекрасны, что мы — это болезнь нашего времени — стыдимся их. Вот почему они дремлют и вовсе могут остаться неиспользованными, если мы не откроем дверь и не войдем безбоязненно в эту сокровищницу.

Сегодня позвольте мне начать с вами совершенно откровенный разговор об одном из этих сокровищ. Оно, как ни странно, больше всего страшит нас, и мы больше всего его стыдимся. Это сокровище — самое важное для нашей профессиональной, практической, творческой работы.

Итак, то, о чем я собираюсь говорить с вами, мы могли бы назвать *любовью*. Огромная путаница царит в наших умах в связи с этим особым сокровищем, и я думаю, что будет вполне естественно, если мы прежде всего попытаемся определить, что, собственно, подразумевается под той любовью, которую можно практически использовать в нашей профессии.

Давайте сначала бросим взгляд на то, что определенно не является любовью. Это нечто вялое, сентиментальное, принимаемое за любовь только по ошибке. Сплошь и рядом приходится наблюдать, как — даже во время наших сценических этюдов — два человека стараются «сыграть» любовь. Некоторое время они пристально смотрят друг другу в глаза, потом устают и начинают усиленно моргать. Почувствовав себя еще более скованно, они испытывают необходимость хоть что-то сделать, чтобы оправдать свое замешательство. Они, например, неловко касаются руки партнера и принимаются хихикать, как бы ища спасение в этом хихиканье, а в заключение изображают на своих лицах чуть ли, извините меня, не идиотскую улыбку. На этом все и заканчивается.

Конечно же, это не любовь, даже не сентиментальное подобие любви. Это фантом, призрак, который только по ошибке можно принять за любовь, но который, я уверен, весьма способствует тому, что мы испытываем страх и стыд, когда слышим или произносим слово «любовь». Стыд возникает у нас из-за того, что это не любовь, а нечто весьма-весьма постыдное.

Но что же такое настоящая любовь? Существует три рода любви. Они совершенно разные. В греческом языке есть три разных слова для их обозначения, мы же пользуемся только одним, и это создает большую путаницу. Давайте попыта-

емся определить в нескольких словах, что представляют собой эти три рода любви.

Один — любовь, возникающая между представителями противоположных полов. Ее можно назвать эротической любовью. Существует два, так сказать, полюса этой любви. Один — высокий, другой — низкий, или низменный. Высокий ее полюс принято называть романтической, или платонической, любовью, а низкий — в самом низменном ее проявлении — ну, вам известно, что это такое. Об этом не стоит и говорить.

У второго рода любви совсем иной характер. Эту любовь мы могли бы назвать чисто человеческой любовью. В ней нет эротического элемента. Это любовь между человеческими существами, независимо от их пола. Она тоже имеет свою более высокую и более низкую сторону. В более низком виде она обычно связана с кровным родством — и здесь большую и важную роль играет эготизм. Я люблю моего сына, дочь, отца, кузена, брата — всех тех, кто является *моими*. В моем брате, отце, матери, сестре я люблю как бы самого себя. Это доброе и прекрасное чувство, но все же это не высшая форма такой любви. Гораздо выше, например, любовь к своей стране, но даже это — не наивысший вид этого рода любви. Настоящая, истинная человеческая любовь начинается тогда, когда мы проникаемся любовью к каждому человеку, независимо от того, к какой нации он принадлежит, независимо ни от какого кровного родства — просто потому, что это человеческое существо, и посему я способен любить его без какой-либо особой на то причины, без привнесения чего-либо эгоистического к этому чувству. Вот это-то и является высшим видом человеческой любви. Нет необходимости лично знать того или иного человека, которого я люблю. Может быть, это кто-нибудь в Китае, кого я никогда не видел и никогда не увижу, но все же я люблю его — или ее,— потому что он существует. Но, конечно, тут таится своя опасность: можно захлебнуться в безграничных абстрактных разговорах о том, как мы любим человечество.

Нет, не это я имею в виду. Никто не любит человечество вообще, потому что никто не знает по личному опыту, не чувствует, не представляет себе, что это такое — «человечество». Но если я скажу: «Я люблю людей», то тут же почувствую какую-то определенность, реальную почву под ногами. Потому что любить одно человеческое существо, где бы оно ни находилось в данный момент и независимо от того, знаю я его или нет,— совсем другое дело, нежели просто играть такими общими понятиями,

как «человечество». «Я люблю человечество» — ничего не значит, ровным счетом ничего.

Наконец, существует третий род любви — наивысший, который можно — и должно — назвать божественной любовью. Она настолько возвышенна, что, вероятно, мы не в состоянии даже постигнуть ее. Мы не можем испытать ее. Это любовь, присущая богу или святой троице. Не имеет смысла рассуждать об этом. Остановимся на той любви, которую мы назвали чисто человеческой.

Итак, посмотрим, какую практическую пользу можно извлечь из этого сокровища для нашей профессии, для нашей творческой работы. Зададим себе вопрос: что мы так любим в нашей профессии? Да все, разумеется. Прежде всего мы любим *играть*. В это понятие я, конечно же, включаю радость и удовольствие от превращения в определенное действующее лицо, от возможности выразить себя через маску персонажа и от всех прочих обстоятельств, которые с этим связаны. Посмотрите, чем только не жертвует современный актер ради того, чтобы играть! Через какое множество страданий и унижений безропотно проходит он только ради того, чтобы иметь возможность играть! Какая сила на земле способна удержать его от этой страсти, от этой любви к игре? Быть может, он приносит в жертву ей какую-то другую, лучшую карьеру, какую-то другую, лучшую профессию, лучшее общественное положение и более надежный образ жизни. Для настоящего актера все эти обстоятельства ничего не значат. Игра и еще раз игра — вот то единственное, что владеет всеми его помыслами и ведет его сквозь все трудности, связанные с этой странной актерской профессией.

Другое, что мы любим, вероятно, больше, чем самих себя,— это наша роль. Как часто можно слышать: «О, какую замечательную роль я получил!» Может быть, на поверку она и не столь уж замечательна, но как только я получаю ее, мне кажется, благодаря магическому воздействию любви, что это самая лучшая, самая изумительная роль, какую я когда-либо получал.

Третье, что страстно любит актер в своей профессии,— это процесс подготовки роли. Мы любим работу над ролью, ее совершенствование. Все мы так или иначе стремимся к совершенствованию нашего творения, независимо от того, удается нам в конечном счете достичь этого или нет. Не это важно. Важно наше сокровенное желание. И весь процесс работы над ролью и ее совершенствование насквозь пронизаны любовью.

Четвертое — это готовая роль, конечный продукт всех усилий актера. Как только роль родилась — актер начинает любить ее как живое существо, как близкого человека, как родного ребенка. Роль становится для него как бы объективно существующей реальностью, пусть даже существует она только в его воображении, пусть она несовершенна — все равно это живое существо, дитя актера, и он нежно любит свое создание. Эта любовь оправданна, потому что не только для актера, но очень часто и для зрителя творение актера может быть живо в течение многих дней, недель, месяцев, а то и дольше. Итак, это живое существо, которое требует максимальной любви актера, впитывает в себя всю его любовь к моменту завершения им творческого процесса.

Наконец, пятое, и последнее — публика. Актер может что угодно думать и говорить о своей публике. Он может сказать: «Я безразличен к ней», или даже: «Я ненавижу ее». Но это всего лишь иллюзия. Актер *любит* свою аудиторию. Ему нужны его зрители, без них он не смог бы жить. Он прекрасно понимает, что работает для своих зрителей, а во время спектакля — вместе с ними. Публика является частью его профессии, притом одной из важнейших ее частей. Актер жаждет зрителя, весь устремлен к нему, любит его.

Этими пятью элементами я как бы охватил всю профессию актера. Ничего не осталось за бортом. Все детали и оттенки включены в эти пять пунктов, которые вобрали в себя всю актерскую профессию, пронизанную нашей любовью насквозь — от начала и до конца. Она пронизана, насыщена, наполнена нашей любовью. Обратите внимание: я ни разу не сказал, что актеру следует любить свою профессию. Я все время говорил, что он любит ее. Вопрос только в том, насколько он осознает эту любовь, которая постоянно производит работу внутри него. Тут мы подходим к очень интересному и весьма любопытному моменту нашей психологии. Вот в чем он состоит.

Каждый по личному опыту знает, что внутри нас действует два течения. Два потока сил. Один — добрый, положительный, творческий, помогающий нам, другой — отрицательный, мешающий, разрушающий. Так вот, если мы ничего не знаем о позитивных, творческих силах, не обращаем на них внимания, они постепенно начинают в нас ослабевать. Их влияние на нас становится почти незаметным, а может и вовсе исчезнуть. Напротив, если мы ничего не будем знать о пагубных, дурных, тормозящих силах, подспудно работающих внутри нас, они станут расти и развиваться. Их влияние на наше творчество будет

усиливаться. Если же мы будем знать о позитивных силах внутри нас, они начнут расти и станут все больше и больше помогать нам в творческой работе. Когда же мы отдадим себе отчет в негативных, пагубных силах внутри нас, они пойдут на убыль и мало-помалу отомрут. В один прекрасный день они даже могут полностью исчезнуть — но это уже в идеале. Дело в том, что само осознание добрых и злых сил, которые действуют в нас одновременно, является громадным шагом в развитии нашей духовной жизни. Тогда как неведение тянет нас вниз, ибо укрепляет и питает только наши негативные силы. Это весьма любопытная, интереснейшая и практически самая важная вещь, которую следует использовать для совершенствования наших способностей.

Теперь постараемся представить себе, что получит актер практически для своей профессии, если проявит достаточно мужества, чтобы осознать и развить в себе несокрушимую силу, называемую любовью. Давайте представим себе хотя бы некоторые из этих возможностей.

Прежде всего я хочу привлечь ваше внимание вот к чему. Все наши сценические, творческие ощущения (я имею в виду чувства действующих лиц) основаны на этом типе любви. Можно сказать, что все они порождены ею. Вообразите себе большое поле — невспаханное, необработанное, запущенное. Напрасно было бы думать, что без любви на этом поле можно вырастить добрый урожай — вырастет лишь нечто убогое. Но если мы с осознанной любовью подготовим поле, то оно даст сильные и здоровые всходы. То же самое и с нашими сценическими, творческими чувствами — отличными от тех, что мы испытываем в повседневной жизни.

Давайте сразу возьмем какой-нибудь крайний пример. Скажем, наш персонаж полон ненависти. Ненависть и любовь — что они могут иметь общего? В повседневной жизни — ничего. Но на сцене — очень многое. Потому что, ненавидя в качестве персонажа, мы в то же время получаем как художники удовольствие от этой ненависти, так как основана она на любви. Более того: я могу сказать, что мы любим ненавидеть на сцене и наши зрители любят смотреть, как мы ненавидим, когда мы влюблены в эту ненависть.

Теперь представьте себе другое. В нашей игре нет любви или, вернее, мы не осознаем ее или все еще стыдимся ее. Короче, не хотим ее развивать. Тогда ненависть нашего персонажа становится все более и более «естественной», все более и более безобразной, отталкивающей. Теперь представьте себе: спектакль окончен. Любви в основе нашего исполнения не было, мы не любили нашу сценическую

ненависть. Занавес опущен — что же в итоге может случиться? Мы будем по-прежнему ненавидеть — но кого? Никого конкретно, но сама ненависть останется с нами и станет приобретать все большее и большее сходство с ненавистью в нашей повседневной жизни. Это значит, что мы медленно, но верно приближаемся к такой точке, когда начинаем путать наши творческие чувства с повседневными. Так можно дойти и до умопомешательства. Ведь смешивая ежедневные, реальные чувства, которые не основаны на любви, с чувствами сценическими, которые должны быть основаны на любви, мы привносим на подмостки прозу жизни и этим убиваем искусство. А с другой стороны, мы начинаем играть в жизни, нагромождая одну ложь на другую. По этому пути уже идут некоторые наши коллеги. И эта путаница убивает внутри них все, что они когда-то, будучи молодыми, надеялись найти на сцене. Они любили сцену, а теперь забыли о ней и спутали две абсолютно разные сферы — повседневную жизнь, лишенную любви, и сценическую, основанную на этой любви.

Если вы, дорогие друзья, как следует задумаетесь над этим и еще много раз вернетесь к этой мысли, то очень скоро поймете, что эта любовь действительно существует, живет внутри вас, и, как я сказал ранее, одно только осознание этого факта способно ее усиливать и развивать. Практическим результатом будет для вас то, что вы будете расти и развиваться как художник, да и как человек не останетесь в накладе.

Мы думаем о том, как нам развить наши таланты. Этот — один из самых полезных и практически осуществимых способов. Так реализуйте же в себе эту способность любить, и вы увидите, что из этого выйдет.

Какова самая характерная черта такой любви? Это постоянный процесс расширения, распространения. Любовь — не статичное душевное состояние, она постоянно в движении, в развитии, а вместе с ней — в движении и развитии наше сокровенное внутреннее «я», то, что лежит в самой сердцевине нашего артистического существа. Что это означает? Не что иное, как то, что наш талант растет, сбрасывает оковы, становится сильней, могущественней, свободней и выразительней. «Вырасти» — значит развить себя как артиста. Сколько всяческих сил внутри нас только и делают, что совершают над нами насилие, стараются подчинить нас, искалечить и тем самым предотвращают наше развитие, убивают наш талант. Почему же из любви не извлечь практическую пользу? Для этого надо осознать ее, развивать ее и вместе с нею развивать себя. Это убьет

одну за другой все те силы, которые заставляют нас сжиматься, ослабляют нашу творческую личность, сделает нас более артистичными, более свободными творчески, более счастливыми. Такова практическая сторона всего, что я пытаюсь внушить вам.

Теперь давайте спросим себя: «В чем сущность нашей профессии?» Наверное, мы ответим примерно так: «Сущность нашей профессии состоит в том, чтобы отдавать — отдавать постоянно». Что же мы отдаем? Прежде всего — наше тело, наш голос, наши ощущения, чувства, волю, воображение. Все это мы отдаем персонажу, которого мы играем. Что происходит потом? Результат этой отдачи — готовую роль — мы тоже отдаем нашему зрителю. И ровным счетом ничего не оставляем себе. Но часто мы смешиваем две вещи. Наслаждение, получаемое в момент отдачи, мы смешиваем с самой отдачей. Наслаждение остается при нас, но все, что мы создаем — нашу роль,— мы отдаем зрителю. Наслаждение, испытываемое нами, является лишь результатом этой отдачи.

Теперь послушайте. Как я уже говорил, самая характерная черта любви — ее способность расти и распространяться. Самая характерная черта нашей профессии — отдача. А не является ли это фактически одним и тем же? Любовь развивается сама и развивает нас, но ведь это и есть процесс отдачи! Мы отдаем себя нашему зрителю, нашей публике как раз через этот процесс развития любви. Попробуйте сохранять свои чувства как действующего лица внутри себя, не отдавать их зрителю, не посылать их ему, не излучать их. Что произойдет? Вы потеряете контакт со зрительным залом. Вы почувствуете, что внутренне задыхаетесь. Ваше состояние будет таким мучительным потому, что вы идете против своей натуры и против этой любви, требующей, чтобы вы развивались, отдавали, дарили, освобождались от всего, что есть внутри у вас как у действующего лица. Мы рождены, чтобы ничего не удерживать для себя, чтобы давать, а не брать.

Представьте себе двух разных актеров. Один не знает о необходимости и возможности постоянно отдавать, развиваться, любить. Второй знает и чувствует себя намного счастливее, потому что он отдает; он не ощущает себя эгоистом, который бережет все только для себя. В чем разница между ними? Внутреннее различие в том, что актер первого типа полон беспокойства. Он не знает, что такое быть уравновешенным, внутренне умиротворенным. Он незнаком с состоянием, которое мы могли бы назвать душевной ясностью. Будучи эгоцентристом на сцене, он всегда разрывается на части, терзаемый смутным внутренним бес-

покойством — беспокойством ума, чувств, воли. Отдавать — означает идти вперед по дороге, которая ведет нас к изумительному спокойствию и душевному равновесию. Почему бы нам не воспользоваться нашей профессией для достижения этого спокойствия духа? Ведь мы можем прибегнуть к самому простому средству — отдавать, отдавать, отдавать, ничего не сохраняя для себя. Мало того, что это будет к тому же основано на нашей любви и, как я уже говорил, даст нам то душевное спокойствие, без которого невозможна творческая работа. Ведь артист, исполненный беспокойства, на самом деле ничего не созидает. Он рвет свои нервы, раздирает их на куски. Он истерзан, всегда колеблется, всегда не уверен в себе, а необходимую артисту спокойную уверенность он заменяет самоуверенностью или, хуже того, самодовольством. Он наивно полагает, что самодовольство способно заменить спокойствие духа и равновесие, необходимые в творчестве.

Можно ли представить, например, старых мастеров — Леонардо да Винчи или Микеланджело — людьми беспокойными? Не думаю. Конечно, мы знаем, что Микеланджело воскликнул однажды: «О боже, не вдохновляй меня так сильно, потому что я разрываюсь на части от множества желаний. Мне хочется создать что-нибудь из этой скалы, из этого куска мрамора...» и т. д. Но это не беспокойство. Это пламя гения. Творя, Микеланджело был спокоен и уравновешен. Его ум пребывал в спокойствии. То же самое можно сказать и о Леонардо да Винчи, Рафаэле и других великих мастерах. В самом деле, возможно ли принести в жертву творчеству все свое существо и в то же время беспокоиться созидая? Нет, невозможно. И в нашей профессии к подлинной творческой свободе ведет спокойствие духа. Спокойствие — через отдачу своего тепла, через излучение своих чувств, через развитие, сочетающееся с непоколебимым желанием не оставлять ничего в себе и для себя. Чем больше мы отдаем, тем больше получаем. Это известно. Мы никогда не устаем давать. Наша сегодняшняя усталость — всяческие нервные расстройства, истерия и т. п.— все это происходит только от того, что мы не отдаем, что мы храним в себе. Мы можем стать законченными неврастениками, людьми истеричными в нашей профессии, если не будем развивать эту способность отдавать, расти и любить.

Может быть, вы воспримете все мои советы как что-то вроде плохой проповеди, но, может быть, почувствуете, что в них заложен глубокий практический смысл. Это всецело зависит от вас. Если вы воспримете мои слова как практические советы, вы увидите, что ваша актерская сущность

мало-помалу изменится и все, о чем я говорю, постепенно станет вашей второй натурой. Тогда вы убедитесь, насколько практичны и полезны мои советы. Всегда существует два пути слышать и слушать. Один — с помощью критического рассудка, расчетливого, бесстрастного ума. Другой — слышать как бы эмоционально, стараясь что-то воспринять и осуществить, то есть слышать непосредственно сердцем. Постарайтесь развить именно эту способность, постарайтесь воспринять услышанное сердцем и попросите свой ум помолчать, хотя бы ненадолго. Потом у вас всегда будет время покритиковать сделанное, принять или отвергнуть его. Это уже ваше дело. Но начните с сердца, а не рассудка. Я не буду, разумеется, перечислять здесь все выгоды, которые получит актер, если он попытается следовать моим советам. Да в этом и нет надобности: тот, кто сумеет воспринять мои слова как практический совет, сам обнаружит множество важных моментов, которые он сможет использовать и развивать самостоятельно. Я только приведу пару примеров, чтобы дать понять, в чем тут дело. Если кто-нибудь из вас спросит меня, существуют ли конкретные практические средства для развития того внутреннего качества, которое мы назвали любовью, я отвечу — да, такие средства существуют. Разные средства, много средств. Стараясь ответить на ваш вопрос, я предпочту оставаться в рамках нашей повседневной жизни — обычной человеческой жизни,— так, чтобы эти средства, очень простые средства, вы могли использовать каждый день, в любой час, не уделяя этому занятию особого внимания, не тратя на него специального времени.

А теперь вот они, мои немногочисленные советы, как развить нашу любовь или, вернее, как все больше и больше осознавать факт ее существования. Напоминаю, друзья, мы подошли сегодня к нашей проблеме не с точки зрения переживания, а скорее с точки зрения воли, действия. Мы рассматриваем эту любовь как дело, поступок, действие, а не чувство. Вот и продолжим в том же духе. Чувства и переживания, которые, конечно, тоже являются составной частью любви, появятся сами собой в нужный момент: нам не следует заниматься их рассмотрением. Выполнение определенных задач, внутренних и внешних, станет для вас средством пробуждать, вызывать, выманивать нашу любовь из глубин нашей человеческой души.

Первый мой практический совет состоит вот в чем.

Старайтесь не упускать возможностей помочь другим в нашей повседневной жизни. Есть много случаев, когда мы можем оказать какую-то помощь окружающим. Не имеет

значения, будет ли эта помощь очень важной, существенной или совсем незначительной — дать, например, кому-то прикурить. Дело не в том, насколько это важно. Важен простой факт: вы делаете что-то для своего ближнего. Это действие, сознательное действие, является громадной силой, когда речь идет о пробуждении того, что мы называем нашей человеческой любовью. Вот вам пример. Был у меня друг, который обладал множеством хороших человеческих качеств. Годами наблюдая его, я видел, как он упускал всякий удобный случай помочь другим. В конце концов я спросил его, почему он так поступает. Почему он не оказывает помощь, когда мог бы это сделать? Он ответил: «Я не чувствую в себе достаточно любви к этому человеку: если я сделаю что-то для него, не любя его, это будет не совсем честно». Вот тут он и ошибался. Он годами ждал, когда к нему придет это чувство, а оно так никогда и не пришло. Пожалуйста, поймите меня правильно. Я ни в коем случае не призываю вас чисто механически оказывать помощь друзьям и посторонним людям. Нет. Чем искренней вы будете это делать, тем лучше. Но это вовсе не ожидание чувства любви — это нечто совершенно другое.

Другой мой совет таков. Нас окружает множество вещей, которые мы считаем безобразными, несимпатичными, неприятными и не хотим иметь к ним никакого отношения. Что ж, вы правы, разумеется: вокруг нас и впрямь немало безобразных вещей. Но с сегодняшнего дня постарайтесь делать следующее. Как только вы столкнетесь с чем-нибудь для вас неприятным, попытайтесь отыскать в нем хотя бы крупицу чего-то, что не было бы безобразным и омерзительным. Во всем не слишком приятном можно найти что-то приятное. Это «что-то» может быть маленьким, совсем незначительным, я бы сказал, почти незаметным. Но, право же, стоит потратить время, чтобы найти это маленькое, малозаметное, но приятное «что-то». И теперь вы можете отвернуться от этой безобразной, неприятной вещи. Вы уже послали сигнал куда-то в самые глубины своей души, и этот прямой сигнал также станет могучим средством пробуждения того, что мы зовем нашей человеческой любовью.

Еще один совет: прислушайтесь-ка к разговорам и спорам людей вокруг себя и обратите внимание на то, как они произносят эти маленькие словечки: «я», «мой», «по-моему», «по моему мнению». Какой большой вес, какое большое значение они придают им. При этом иногда не совсем даже вникнув в то, что хотел сказать собеседник. «О, и я так думаю!» И вот я уже киваю головой и радостно твержу: «Я тоже так считаю!» Я до того счастлив при

этом, что начинаю смеяться. Почему? Потому лишь, что я тоже так думаю! Ведь я подхожу к мыслям и мнениям других только с меркой моего собственного согласия или несогласия. Я не хочу сказать, что нам не следует выражать наших собственных мнений. Нет, конечно же, нам следует выражать их! Иначе не была бы возможна никакая беседа, никакая дискуссия. Я предлагаю совсем другое: мягко, не пережимая, обуздать и укротить свое маленькое «я». Почему мягко? Потому что, если мы применим слишком крутые меры, оно может взбунтоваться и нанести нам сильный ответный удар. Наилучший способ — обращаться с ним с юмором. Смеяться над ним. Конечно, наш смех не должен быть ни злым, ни саркастическим, ни циничным. Просто смейтесь над этим «я», потому что оно и в самом деле выглядит смешным! А зачем мы должны обуздывать это маленькое, мелкое «я»? Потому что оно подрывает всеохватывающую любовь, которая так нужна нам в нашей профессии. Тогда как любовь непрерывно распространяется, растет в нас, это маленькое «я» сужает нас. Они не могут сосуществовать. Либо то, либо другое должно стать победителем. Другого пути для нас нет. И, разумеется, мы с вами будем на стороне нашей любви, потому что она является, как я говорил раньше, основанием и главной движущей силой нашей творческой работы. Скоро вы заметите, как по-иному вы сами произносите слова: «я», «мой», «на мой взгляд», «по-моему», «и я тоже» и т. п. Но не форсируйте результат. Он придет сам собой. Просто получайте удовольствие, услыша, как вы говорите теперь эти слова совсем по-другому.

Пожалуй, дам вам еще один совет. Постарайтесь развить привычку думать о каждом своем ближнем как о человеке, соединяющем в себе два различных «я» — высшее и низшее. Я прекрасно знаю, что никто из нас не может вообразить себе это высшее, лучшее «я» полностью, но в этом и нет необходимости. Просто постарайтесь секунду-другую думать — но как можно чаще — о том, что в человеке существуют два разных «я». И со временем эта привычка вырастет в нечто все более и более конкретное. Когда мы говорим о нашей любви к другим, мы, конечно, имеем в виду, что мы любим лучшее, высшее «я» этого другого. Мы не можем любить низшее «я» того или иного человека, как не можем любить наше собственное низшее «я». Эта привычка думать, что в каждом человеке есть высшее «я», даст вам возможность пробудить в себе со временем это чувство, это конкретное ощущение, что высшее «я» как раз и является тем, на что направлена наша любовь.

Но опять-таки это произойдет само собой. Нам надо сделать только одно: допускать эту мысль в наше сознание как можно чаще, всего на одну, две, три секунды, а потом дать ей возможность уйти в подсознание, где обретаются наши таланты, наше собственное высшее «я». И тогда мы обнаружим, каково это высшее «я» в других. Тем моим слушателям, кто все еще склонен считать, что все эти мысли о человеческой любви являются только общим местом и совсем неприменимы на практике, мне хотелось бы сказать следующее. Работая над ролью, мы проходим через разные этапы, и на каждом из них будет присутствовать эта любовь, вдохновляя нас, давая нам советы, внося поправки, углубляя наше понимание роли и усиливая ее сценическую выразительность. Мы разбираем с вами различные детали нашей работы, и в каждой детали, в каждом моменте, в каждом мгновении будет присутствовать также и эта любовь. Она будет своего рода режиссером внутри нас, который станет давать нам конкретные советы относительно каждой детали, каждого мельчайшего действия, которое мы должны выполнить, каждой строки, которую мы произносим. Это будет значить для вас даже больше, чем те советы, которые изредка могут давать нам наши режиссеры. Это будет постоянная помощь в каждой детали, в каждой мельчайшей детали. Поверьте мне, друзья, я не взял бы на себя смелость докучать вам этой темой, если бы она была лишь общим местом. Но ваш собственный опыт скажет вам больше, чем могу сказать вам я своими неловкими словами.

В начале нашей сегодняшней беседы я обещал вам коснуться разных тем, но, простите, наше время истекло, и нам придется поговорить о других предметах в следующий раз. Большое спасибо за ваше любезное внимание и всего доброго.

Публикуется по машинописному тексту на английском языке (ЦГАЛИ, 2316.2.62). Перевод В. В. Воронина.
По свидетельству Е. К. Зиллер-Беловицкой, лекция прочитана в Голливуде в сентябре 1955 г.

<О ПЯТИ ПРИНЦИПАХ ВНУТРЕННЕЙ АКТЕРСКОЙ ТЕХНИКИ>

Дамы и господа, дорогие друзья! Позвольте мне поблагодарить вас за список интересных и важных вопросов. Ваши вопросы сводятся в основном к следующему: какой из двух способов следует использовать для того, чтобы пробудить,

выманить, вызвать наши сценические чувства, эмоциональную память или ощущения?

Прежде чем ответить на этот вопрос, давайте попробуем определить, в чем заключается различие между двумя типами психологического процесса получения впечатлений и реакции на них. В одном случае мы получаем впечатления и тут же непосредственно реагируем на них, как бы впрямую, немедленно. В другом случае такая прямая, моментальная реакция невозможна. Представьте себе, например, что я говорю вам: «Пожалуйста, садитесь». Вы понимаете, что я говорю, и сразу же, непосредственно реагируете. В другой раз я попрошу вас, например: «Пожалуйста, дайте мне почитать какую-нибудь интересную книгу». Вы сразу же поймете, о чем я прошу, но не сможете тут же отреагировать на мою просьбу, поскольку вам неясно, какого рода интересную книгу я жду от вас — научную ли, детектив или что-то еще. Все это потребует выяснения, и вам придется задать мне ряд вопросов, чтобы понять, что именно я имел в виду, попросив «интересную книгу». Примерно то же может происходить и в области наших чувств. В одном случае они возникнут сразу, спонтанно, а в другом это окажется невозможным. Для того чтобы пробудить наши чувства, потребуется определенная психологическая подготовка.

Конечно, в повседневной жизни чувства возникают у нас в душе непосредственно, и мы тотчас, сразу их ощущаем. В театре дело обстоит иначе. Мы можем понимать то или иное чувство, мы можем хотеть его испытать, потому что это требуется персонажу, которого мы играем, но мы не находим прямого пути к этому чувству. Оно может оказаться весьма капризным и не возникнуть в нашей душе так же легко и спонтанно, как это происходит в обычной жизни. Значит, нам надо прибегнуть к каким-то способам, чтобы пробудить, вызвать в себе чувства, необходимые по роли. Способы эти бывают двух видов. Один мы называем «эмоциональной памятью» — он требует длительного времени и является очень и очень сложным и тонким средством пробуждения необходимых чувств. Другой — назовем его ощущением — непосредственный, прямой, спонтанный способ пробудить, вызвать чувства. Обратившись к «эмоциональной памяти», мы вспоминаем пережитые нами чувства, подобные тем, которые, как нам кажется, должен испытывать наш герой. Надо вспомнить их и пережить их заново, нужно извлечь их из нашего подсознания и оживить их в надежде на то, что эмоциональная память пробудит в нас

сценические чувства, которые, вспыхнув в нашей душе, станут переживаниями героя. Но с этим процессом использования личных, реально пережитых чувств связаны две опасности. Одна из них заключается в том, что можно «завязнуть» в чувствах, вызванных из прошлого и вновь переживаемых нами. Завязнуть и не суметь избавиться от них, и они так и будут следовать за нами как призраки. Это обеднит наши сценические чувства, сделает их слишком личными, эгоистичными, то есть такими, какими они и были в соответствующий момент в прошлом. Такие чувства непригодны для сцены, они слишком субъективны, личностны, и наблюдать их очень неприятно. Зрителя они отталкивают — он всегда чувствует, что эти чувства чересчур уж личны, и не хочет видеть, как вы *действительно* страдаете, *действительно* плачете, *действительно* радуетесь. Сценическая жизнь имеет свои законы. Переживаемые на сцене чувства не вполне реальны, они пронизаны неким художественным ароматом, что совершенно несвойственно тем чувствам, которые мы испытываем в жизни и которые так же безвкусны, как разогретое вчерашнее блюдо.

Другая опасность имеет не сценический, а чисто человеческий характер. Сама наша природа требует, чтобы мы забывали личные переживания, давали им погрузиться в наше подсознание. Если же мы не в состоянии забыть наши переживания или если мы постоянно извлекаем их из памяти и «подогреваем» их, это может привести к опасным последствиям. Мы можем утратить душевное равновесие, мы можем стать психически неуравновешенными, беспокойными, в нашем сознании, в нашей душе могут возникнуть всякого рода отрицательные явления. Это имеет отношение скорее уж к области психиатрии и не должно интересовать нас в настоящий момент.

Теперь представим себе наше подсознание в виде своеобразной лаборатории, где перерабатываются и видоизменяются или подкрепляются наши жизненные впечатления. Мы не сознаем всех этих процессов. Скрытая работа этой лаборатории нашего подсознания приводит к очень многим полезным результатам, если только мы не вмешиваемся в этот процесс и не нарушаем его попытками вспомнить отдельные конкретные переживания, обращаясь к нашей эмоциональной памяти. Никакие усилия мозга не заменят мудрости нашего подсознания. Наше подсознание видоизменяет, сплавляет воедино, смешивает, обобщает, очищает, концентрирует наши частные, индивидуальные жизненные переживания, создавая из них архетипы, прототипы наших

чувств. Мы называем эти архетипы ощущениями, и непосредственно, прямо, постоянно можем испытывать лишь эти ощущения. Такова уж природа человеческой психики. Образно говоря, мы можем сравнить такие ощущения с большой посылкой со всевозможными щедрыми дарами, которые прислало нам наше подсознание. На каждой такой посылке надпись; на одной можно прочесть: «радость», на другой — «счастье», на третьей — «печаль» и т. д. Открыв посылку, мы просто поражаемся, например, изобилию всяческих видов печали. Одни печали мы когда-то испытали сами, другие представали в сновидениях, третьи наблюдали у кого-то, о четвертых читали и т. д. В посылке не будет ничего, что являлось бы печалью как таковой, грустью как таковой, счастьем как таковым, радостью как таковой и т. д. Вам, вернее вашему персонажу, останется лишь выбрать тот вид печали или радости, который ему понадобится на сцене. Да что там выбрать — все детали, необходимые для роли, все нужные оттенки грусти или радости будут притягиваться к вашему персонажу словно магнитом. Ваш герой сделает свой выбор *интуитивно*, ничего специально не рассчитывая, не задумываясь над тем, какую разновидность грусти ему нужно использовать. Это произойдет само собой. Эти ощущения насквозь пронижут вашу психику, все ваше тело. Они наполнят вас грустью или радостью, но — в том виде, в каком эти чувства нужны искусству.

А с чем можем мы сравнить нашу эмоциональную, личную, чувственную память? Можно сравнить ее с маленьким грязным конвертом, который завалялся в одном из карманов вашего старого, изношенного костюма. И вот мы вскрываем этот конверт и обнаруживаем пожелтевшую от времени полоску бумаги, на которой написано: «Если вы хотите почувствовать печаль на сцене, вспомните, как вам было грустно, когда в 1918 году вы не получили роли, которую вам так хотелось сыграть. Постарайтесь извлечь из памяти эту грусть — яснее, яснее, еще яснее». Вы невероятным усилием напрягаете свой мозг, чтобы вспомнить эту давно забытую грусть, и дело кончается сильнейшей головной болью. А после того как вы нашли, подогрели и проглотили это блюдо 1918 года, у вас начинается расстройство желудка и вас тошнит. Здесь я должен сделать очень важную оговорку. Станиславский, который предложил метод «эмоциональной памяти», вовсе не хотел, чтобы мы, его последователи и ученики, впрямую использовали ее. Он предлагал это лишь в качестве *средства*, которое может вызвать настоящие сценические чувства. Его цель, его задача была та же,

что и у нас, но средства для достижения этих творческих сценических чувств, возможно, были ошибочны. Именно средства, но не *цель*, не задача.

Продолжая отвечать на ваши вопросы, должен сказать, что ни в коем случае не предлагаю вам никаких упражнений для развития чувственной, или эмоциональной, памяти. Для того чтобы испытать ощущения, не требуется никакой подготовительной, предварительной работы. Все, что вам требуется, это *приказать себе* испытать то или иное ощущение. Эти ощущения настолько сильны и могущественны, что немедленно пробудят в вас необходимые чувства. Мы не можем приказать себе почувствовать печаль или радость. Но мы можем приказать себе испытать *ощущение* печали или радости. Есть различие между чувствами и ощущениями. Чувства, как я вам уже говорил, капризны и, возможно, не подчинятся вам, в то время как ощущения всегда в вашем распоряжении. Вы всегда можете вызвать их у себя, сказав себе: «Я хочу испытать *ощущение* радости, отчаяния, счастья».

Следующий вопрос: могут ли другие формы искусства — например, живопись, музыка, поэзия — оказаться полезными для того, чтобы испытать ощущения?

Конечно, все другие формы искусства полезны для развития творческих способностей актера — в этом не приходится сомневаться. Но, строго говоря, нет необходимости использовать какую-либо другую форму искусства, для того чтобы испытывать ощущения. Почему? Потому что наши чувства, эмоции, побуждения и все, что мы называем своей личной жизнью, пройдя в нашей тайной лаборатории испытание страхом забвения, становятся составной частью, элементом нашей психики. Так что нет более прямого, непосредственного пути к нашим ощущениям, чем сами эти ощущения. Ведь когда мы слышим, например, слова «красный», «синий», «зеленый», «желтый», «белый» и т. д., мы не нуждаемся ни в каких окольных путях, чтобы понять и ощутить смысл этих слов. Мы сразу же ощущаем эту белизну, желтизну и т. д. Эти ощущения так же непосредственны и элементарны, как и ощущения, связанные с нашими чувствами. Сами чувства могут быть чрезвычайно сложными, но ощущения всегда очень просты. Вот почему я рекомендую прибегать при работе над ролью к ощущениям, а не к чувствам. Как я уже сказал, чувства сами откликнутся, сами явятся на наш призыв, если мы будем стараться вызвать их с помощью ощущений. Другого пути нет. Наш аналитический ум, например, слишком груб, слишком примитивен,

чтобы успешно управлять нашими тонкими и сложными чувствами.

Более того: я готов утверждать, что, работая над ролью, мы должны забыть о своих чувствах и концентрироваться только на ощущениях, особенно в самом начале работы. Что нам действительно необходимо — это упражнения на ощущения, с тем чтобы мы могли окончательно избавиться от всех сомнений относительно силы наших ощущений и полностью довериться им. Тогда мы проложим самую верную дорогу к чувствам без какого-либо специального усилия с нашей стороны. Следует, однако, помнить, что в ответ на наш призыв вслед за испытанными нами ощущениями всегда появляется гораздо больше чувств, чем мы ожидали. Это самые разные чувства со всеми их оттенками и нюансами. Ощущения просты, но чувства, которые ими вызваны, чрезвычайно сложны, запутаны и многообразны.

Следующий вопрос касается совершенно другого. Если актеру нужно играть, а он не чувствует ни подъема, ни вдохновения, что, по-вашему, лучше всего помогает ему настроиться на игру, какое из предлагаемых средств: работа в классе, сосредоточенность, психологический жест, воображаемый центр и т. д.?

Отсутствие творческого настроения — свидетельство того, что вы потеряли интерес к своему актерскому пребыванию на сцене. Эта потеря интереса означает, что ваше внимание не сосредоточено ни на чем определенном. Поэтому необходимо пробудить интерес к тому, что вы уже не раз делали на сцене во время предыдущих спектаклей. Как пробудить этот интерес? По-моему, любой пункт нашего метода может помочь вам в этом. Прежде чем начать репетицию или спектакль, нужно каждый раз выбрать в качестве отправной точки, трамплина какой-то определенный пункт нашего метода. Это может быть все что угодно: излучение, атмосфера, задача, чувство целого, чувство формы — что хотите. Вы начнете репетировать или играть спектакль, постоянно имея в виду этот конкретный пункт, и ваше внимание сосредоточится на творчестве, на одной из его проблем. И вот уже ваш интерес пробудился, апатия прошла. Ручаюсь вам, чувство вялого равнодушия тут же исчезнет само собой, и вы можете смело забыть о том пункте нашего метода, который вы выбрали,— он был нужен только как опора, чтобы начать репетировать или играть. И вы будете делать это с радостью и удовольствием, пока, может быть, это чувство апатии и отсутствия вдохновения не возникнет опять, снова сделав вас несчастными. В этом случае

нужно вновь прибегнуть к только что упомянутому средству.

Таким образом, с вопросами мы закончили.

А теперь, друзья, мне хотелось бы добавить еще кое-что от себя. Я обращаюсь к тем моим коллегам, которые захотят серьезно изучать и применять на практике наш способ работы. Мне бы хотелось предложить им несколько руководящих принципов, направляющих идей, которые помогут им лучше понять наши методы, лучше уяснить себе смысл, назначение и способы выполнения всех предлагаемых упражнений.

Постараюсь быть кратким. Остановлюсь на пяти руководящих принципах. Все мы, актеры, отлично понимаем, как важно иметь хорошо развитое тело, послушное нашей психике и чутко откликающееся на ее приказы. Мы знаем, как важно, чтобы наше тело, подобно тончайшему прибору, передавало наши переживания зрителям, чтобы оно находилось в полной гармонии с нашей психикой, с нашей душой. Многие актеры, не жалея усилий, стараются развить свое тело самыми различными способами — с помощью гимнастики, танцев, фехтования, пластических упражнений и т. д. Все это хорошо и полезно, но все же это не то развитие, которое требуется актеру.

Итак, первый принцип, о котором я собираюсь коротко поговорить с вами, заключается в том, что мы должны развивать наше тело изнутри, с помощью нашей психики, а не только внешними средствами, которые, возможно, очень хорошо развивают нас физически, но мало что дают нам, актерам, в творческом плане.

Что значит развивать тело с помощью психики? Это значит, что все физические упражнения будут пониматься и выполняться как упражнения психофизические. При выполнении любого физического упражнения нужно прежде всего иметь в виду именно психологический его аспект: пусть наше тело наполнится психологическими ценностями, будет насквозь пронизано ими. Все средства подключения психики — развитие нашего воображения или, например, использование психологического жеста — превращают физические упражнения в психофизические. Вот на эту, психологическую, сторону наших упражнений я и хочу обратить особое внимание. Она всегда должна быть сущностью, смыслом каждого упражнения. Нужно представить, что наше тело, подобно губке, жадно впитывает все, что дается ему в виде психологических ценностей. Это первый из тех путеводных принципов, который я хотел упомянуть.

Второй принцип тоже касается нашей психики. Мы привыкли считать, что игра, профессиональная актерская игра, сводится в основном к тому, чтобы произносить текст, двигаться по сцене, хорошо владеть телом и голосом — и все.

Но это не все. Основные средства выражения — это, так сказать, неявные, неосязаемые средства. Что это за средства? Я упомяну лишь некоторые из них. Например, атмосфера: я имею в виду оба типа — общую атмосферу, которая характерна для пьесы в целом или для части ее, и личную, индивидуальную атмосферу того или иного персонажа. Это средство совершенно неосязаемо, но эффективно, и часто гораздо более эффективно, чем текст, который мы получаем от автора. Или возьмем излучение или психологический жест — все эти средства в неявном, скрытом виде сопровождают нас, это наши друзья и наставники, они вдохновляют нас все время, когда мы репетируем или играем. К этим же неявным средствам можно отнести и так называемую идею пьесы. В наши дни мы часто слышим, что спектакль, театр должны быть занимательными, а идея пьесы — то, что хочет сказать зрителю автор или сам актер, не имеет значения. Эти два элемента — идея пьесы и идея, которую хочет передать своей игрой актер, будучи неявными средствами, никоим образом не противоречат тому, что можно назвать развлекательной стороной спектакля. И то и другое прекрасно сочетается друг с другом.

Что значит — развлекать зрителя? Это значит сделать наши спектакли — разумеется, с соблюдением требований хорошего вкуса — зрелищными. Элемент театральности, развлекательности — в противоположность плоской натуралистичности — должен присутствовать в каждом спектакле, какой бы неявный смысл ни скрывался за этим элементом развлекательности. Лучший способ выявить этот смысл — обратиться к тому, что Станиславский называл сверхзадачей всей пьесы и каждого персонажа в отдельности. Эти сверхзадачи суть не что иное, как то, что хочет высказать, во-первых, автор и, во-вторых, актер.

Если вы переберете все пункты нашего метода, вы увидите, что каждый пункт фактически включает или таит в себе какой-то скрытый элемент. Наши чувства, эмоции, наше воображение — все это неявно, неуловимо, но выражается явными средствами. Важно всегда иметь в виду, что неявные средства выражения всегда присутствуют на сцене, в любой момент репетиции или спектакля. О них нельзя забывать. Более того: их следует считать самыми важными. Тогда явные, осязаемые средства — наши тело, речь, голос — ста-

нут выразительнее, значительнее, смогут больше сказать зрителю. В наши дни мы склонны забывать о них и даже совсем изгонять из наших мыслей, из нашей профессиональной актерской работы, из наших спектаклей. На это я и хотел бы обратить ваше внимание. Пожалуйста, не забывайте об этих скрытых выразительных средствах. Лелейте их, развивайте их, и они будут направлять вас везде и всюду: во всех упражнениях по нашему методу, на всех репетициях, на всех спектаклях. Это значительно обогатит нашу профессию. Повысятся требования, предъявляемые к ней. А там мало-помалу спектакли, театр, актеры и даже зрители поднимутся на более высокий уровень.

Третий ведущий принцип, возможно, не столь очевиден, как первые два: мы пытаемся ввести в наш метод то, что можно было бы назвать духовным элементом. Пока мы вводим его в скромных, ограниченных масштабах, но для начала и этого достаточно. Что же означает этот элемент духовного в рамках нашей профессиональной деятельности? Каково его влияние, какую практическую ценность он представляет? Каждый раз, когда мы упоминаем в наших беседах наше так называемое высшее «я», наше лучшее «я», мы имеем в виду именно этот духовный элемент или, точнее, эти искры от пламени, лучи, идущие от нашего высшего, сияющего духовного начала. Вспомним, например, те две беседы, когда мы говорили с вами о нашем отношении к типу людей, которых мы изображаем на сцене, и о любви, которой пронизана вся наша актерская профессия. И в том и другом случае подразумевался этот элемент духовного, его практическое влияние на нашу работу и на развитие нашего таланта.

Наша душа находится в теснейшем контакте со всем, что нас окружает. С помощью органов чувств душа вбирает в себя жизненные впечатления, накапливает их и передает нашему духовному началу, которое объединяет их, выводит заключения, вырабатывает принципы — делает то, чего не может сделать душа. Душа лишь вбирает великое множество жизненных впечатлений и дальше этого не идет. То, что мы раньше называли нашей скрытой, подсознательной лабораторией, есть область деятельности нашего духа, который изменяет, обобщает, сплавляет воедино, осмысливает все те впечатления, которые смогла собрать наша душа. Наш дух творит в этой скрытой лаборатории подобно мудрому ученому. Только благодаря его работе, то есть обработке тех жизненных впечатлений, которые накопила для него душа, мы получаем представление

о жизни и внутренний опыт. Даже такую простую вещь, как создание чувства ансамбля у исполнителей, невозможно было бы осуществить без вмешательства нашего духа. Ибо что такое ансамбль, как не своеобразное объединение людей? А объединить их может только наш дух. Или, например, что такое психологический жест? Это выражение в самой сжатой форме сущности всей нашей роли или какой-то ее части, и без включения нашего духа психологический жест не мог бы возникнуть. Мы никогда не смогли бы представить его себе умозрительно, так как процесс концентрирования, собрания впечатлений и их обобщения — это есть функция нашего духа.

Мы часто говорим о чувстве целого — применительно к роли, всей пьесе. И опять-таки следует отметить, что это чувство целого исходит именно от нашего духа. Ни одно произведение искусства не возникло бы в нашем бедном мире, не будь этой творческой силы духа, который объединяет, переплавляет, делает выводы. Ведь основной принцип искусства — синтез, а не анализ. Способность к синтезу есть способность нашего духа. Мы как художники можем сделать из этого определенный вывод. Следует принимать во внимание наш дух как силу, благодаря которой мы имеем возможность синтезировать все что угодно, все, что нам потребуется как художникам и актерам. Если бы не дух — чем показалась бы нам наша роль или вся пьеса? Хаосом ничем не связанных элементов, всевозможных мелких частностей. Кто смог бы объединить все это? Кто смог бы создать произведение искусства из этой груды разрозненных деталей? Только наш дух, чья функция, как я уже говорил, связывать все воедино. Это означает, что в действительности наша внутренняя творческая сила есть наш дух, а не только наша душа. Создавать единство из множества — таково одно из самых важных назначений нашего духа, особенно в области искусства и тем более в профессии актера. Ведь мы никогда не творим одни. Мы творим вместе с драматургом, с режиссером, со всеми нашими коллегами — актерами. Природа нашей профессии требует такого творческого единения.

Самый большой и опасный враг нашего высшего «я» — это наш мелкий, холодный, аналитический, расчетливый и прагматичный рассудок, всегда что-то высматривающий, вынюхивающий, вечно полный подозрений, всем и всеми недовольный, все критикующий. Эгоистичный по природе, он стремится все разделять, изолировать, разъединять. Изо всех сил борется он с благородными устремлениями нашего

творческого «я», цель которого — объединять. И рассудок часто побеждает, потому что это очень агрессивный элемент нашей психики. Рассудку нередко удается скрыть от нас наш истинный разум — возвышенный и творческий. Всякий раз, когда я предлагал вам, друзья, изгнать из нашей творческой работы этот расчетливый холодный рассудок, я ни в коем случае не предлагал вам изгнать наш истинный, благородный и возвышенный разум. Он имеет полное право и должен активно участвовать в нашей профессиональной работе. Но для этого он должен обладать одним существенным качеством. Что же это за качество?

Его можно описать следующим образом. Есть мысли и идеи, которым абсолютно несвойственны какие бы то ни было чувства. Но плоды подлинного разума, то есть действительно светлые идеи и мысли, должны и могут рождаться в глубине нашего сердца. Мы должны найти в себе наше *мыслящее сердце*. В конечном счете, это не так уж и трудно. Если мы станем больше вглядываться в нашу повседневную жизнь, то увидим, например, что у нас бывают моменты подъема. Такие моменты могут быть совсем незаметны, скрыты от нашего внимания, но все же вы найдете их. А что такое этот подъем? Это сочетание наших творческих чувств и идей. Я не побоюсь утверждать, что в нашей повседневной жизни мы сможем обнаружить даже следы героизма. Такие героические моменты точно так же представляют собой сочетание мыслей, рожденных нашим разумом, и огня, пламени, исходящего из нашего сердца. Да и всякий раз, когда мы хотим что-нибудь сделать для другого, а не для себя, каждый такой момент уже есть сочетание тепла, жара нашего сердца и наших мыслей. Конечно, иной раз можно находиться в состоянии подъема, преследуя и сугубо эгоистические цели, но я говорю не об этом. Я имею в виду подъем героический, желание сделать что-то для других бескорыстно. Очень полезно при этом познакомиться с некоторыми мыслями и идеями таких великих мастеров, как Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль и другие, и попытаться как бы самим пережить эти мысли, представить себе, например, как Леонардо да Винчи пришел к той или иной идее. И всякий раз мы увидим, что его сердце и разум действовали заодно, так что иногда он сам не смог бы их разделить, не смог бы понять: сердце подсказало ему эту идею или ее родил разум, а уж потом подключилось сердце и наполнило его воодушевлением.

Давайте еще раз войдем в тайную лабораторию нашего подсознания и посмотрим, что там сейчас происходит. Мы

увидим двух ученых, работающих рука об руку. Один из них — это наше высшее «я», другой — его помощник, возвышенный и благородный разум, полный внутреннего огня, внутреннего пламени. Сердце и разум объединили силы. Наше высшее «я» использует пылкие, яркие, вдохновенные идеи своего помощника. Оба они создают единство из множества, вырабатывая для нас архетипы и прототипы — все то, чем мы, профессиональные актеры, пользуемся и что воспринимаем как ощущения наших чувств.

Итак, в рамках нашего метода мы можем сформулировать этот руководящий принцип следующим образом: все пункты метода, все упражнения должны рассматриваться как средство достижения внешнего и внутреннего единства. Если вы будете придерживаться этого принципа, наш способ работы представится вам в совершенно ином свете, и вы научитесь — конечно, постепенно — использовать и ваш дух и ваш истинный разум в своей практической работе на сцене.

Четвертый руководящий принцип касается нашего метода в целом. Собственно, это ответ на вопрос, что такое наш метод и каково его назначение. Состояние творческого подъема, вдохновения у человека искусства, в частности у актера, представляет собой единство — некое психологическое, духовное целое. Но если приглядеться пристальней, мы увидим, что это целое состоит из многих компонентов. Пункты нашего метода являются фактически описанием этих отдельно взятых частей целого. Притом каждый пункт метода не только описывает эти компоненты, но одновременно и показывает, как их можно использовать и отрабатывать в себе. Каждый пункт — ключ к пониманию другого, так как все они неразрывно связаны друг с другом. За всеми этими отдельными пунктами метода лежит следующая мысль. Если мы научимся правильно использовать каждый отдельный пункт метода, у нас будет больше возможностей простым усилием воли приводить себя в состояние творческого вдохновения. Если вы правильно используете хотя бы один из пунктов, то увидите, что и другие пункты оживут сами собой. Они откликнутся немедленно, и чем лучше мы научимся использовать каждый пункт в отдельности, тем больше будет вероятность того, что использование одного будет воспламенять все остальные и мы сможем вызывать в себе творческое горение всякий раз, когда захотим.

Надеюсь, все это достаточно просто, а следующий ведущий принцип и того проще. Он связан со свободой нашего таланта. Переберите снова все пункты нашего метода с тем,

чтобы ответить на вопрос: в какой степени и каким образом каждый из них способствует высвобождению вашего таланта? И каждый пункт даст вам ответ на этот вопрос.

Если мы пренебрежем всеми этими руководящими принципами, легко может получиться, что наш метод будет скорее мешать, чем помогать в работе. А теперь, друзья, позвольте мне еще раз напомнить вам все пять пунктов, которые мы только что обсудили, пять путеводных принципов нашего метода. Во-первых, это развитие тела с помощью психологических средств; во-вторых, использование неявных, скрытых средств выражения в спектакле и во время репетиции; в-третьих, наш дух и наш истинный разум как средство объединения; в-четвертых, назначение нашего метода как средства вызвать состояние творческого вдохновения; в-пятых, отдельные пункты нашего метода как средства высвобождения нашего таланта.

А теперь всего вам хорошего и огромное спасибо за внимание.

Публикуется по ксерокопии машинописного текста с авторской правкой на английском языке (ЦГАЛИ, 2316.2.61). Перевод В. В. Воронина. По свидетельству Е. К. Зиллер-Беловицкой, лекция прочитана в Голливуде в сентябре 1955 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ К КНИГЕ Ю. ЕЛАГИНА «ТЕМНЫЙ ГЕНИЙ»

...Его неоднократно пытали, приговорили к смерти за ересь, и 23 мая 1498 года он был повешен, потом сожжен вместе с двумя монахами: Фра Доменико и Фра Сильвестро.

А. Дживелегов «Савонарола»

[...] В первой главе своей блестящей книги автор бросает упрек многим из нас, тем, кого он называет «представителями русской интеллигенции за рубежом». Он сожалеет о том, что *политика* вторглась в эстетику, что *политические* страсти, ненависть, жажда возмездия, разделившие нас на враждебные лагери, затемнили в нас эстетический критерий. Ведь он собирается рассказать нам о творчестве, жизни и смерти человека, сложная душа которого не может быть приговорена или оправдана без суда. Он хочет, чтобы судьи Мейерхольда хоть на время отказались от всякой предвзятости в ту или другую сторону. И в этом смысле он

прав. По этому поводу и я позволю себе сказать или, вернее, рассказать кое-что и читателю, и автору «Темного гения».

Как и многих современников Мейерхольда, мучило и меня сознание страшных, хотелось бы сказать — диких противоречий его натуры. Лично я знал *трех* Мейерхольдов... Первый — художник. Он — созидал, то есть показывал нам динамику жизни, образы, факты так, как сам видел их и знал и как хотел, чтобы их увидели и узнали мы. Второй: Мейерхольд — революционер. Этот — уничтожал, разрушал. И, как член правящей партии, принимал (должен был принимать) действия и преступления революции и нес свою долю ответственности как за те, так и за другие. Третий Мейерхольд — человек. (Тут вы мне не поверите, читатель, если лично не знали его.) Он способен был *любить* человека. Не абстрактное человечество, во имя которого, по приговору партии, гибнут миллионы живых, конкретных людей, но индивидуального, отдельного человека — и вас, и меня, и его... Был нежен, прост, прекрасно-спокоен, остроумен, смешлив и смешон. Противоречия эти и мучили нас, знавших его ближе, чем публика, чем те, для кого и сейчас «политика заслоняет художника» в сложной личности Мейерхольда. Каждый из нас есть проблема. Мейерхольд — сверхпроблема. Я хотел разгадать ее, чтобы избавить себя от хаоса чувств по отношению к «темному гению». Может быть, для многих из нас мучитель Мейерхольд и не стоит внимания, но ведь судьба дала же ему искупление — он сам был замучен.

Летом 1930 года в Берлине я имел разговор с Мейерхольдом. Я старался передать ему мои чувства, скорее, предчувствия, о его страшном конце, если он вернется в Советский Союз. Он слушал молча, спокойно и грустно и ответил мне так (точных слов я не помню): с гимназических лет в душе моей я носил Революцию и всегда в крайних, максималистских ее формах. Я знаю, вы правы — мой конец будет таким, как вы говорите. Но в Советский Союз я вернусь. На вопрос мой: «Зачем?» — он ответил: из честности. Не могу вам сказать почему, но тогда же мне в душу запала не честность его, но образ большевизанствующего юноши гимназиста. Я почувствовал: что-то не так. Что? не знал. И вот уже после отъезда Мейерхольда мне представилась такая картина. Мейерхольд, несомненно, родился с душой революционера-новатора. Подлинная его Революция должна была проявиться много позднее, в зрелом возрасте, в области духа, в искусстве. Но задолго еще до первого появления революционера-художника бунтарь-гимназист, увлеченный «про-

грессивными» идеями конца века, влияниями товарищей-социалистов, всей тогдашней атмосферой всероссийской игры в нигилизм, стал нетерпеливо искать революцию в своем окружении, в повседневной жизни, где он мог бы применить свои силы *немедленно*! Ждать он не мог, в нем что-то спешило. Спешил его гений, его неукротимая воля к новаторству, к творчеству. «Революцию» *гимназист* понял по-своему. Ни здравого смысла, ни способности самокритики, ни тем более предвидения цели *будущего* Мейерхольда *гимназист* еще не имел и, не будучи в состоянии заглянуть в область духа, нашел «революцию» ниже, много, много ниже! Он нашел ее там, где она проявляет себя как сила разрушающая (не созидающая), но удовлетворяющая волю. И мятежный гимназист — тот самый, который в будущем положит в карман партийный билет и возведет себя в ранг вождя «Театрального Октября» — этот гимназист-нигилист, одержимый духами противоречия и разрушения, решил всю дальнейшую судьбу Мейерхольда. Он приговорил его к неразрешимым конфликтам как с самим собой, так и с обществом, вплоть до мучительной смерти.

Но теперь для меня возник новый вопрос: почему же позднее созревший человек и художник не исправил роковой ошибки *гимназиста*? Почему он вернулся в Советскую Россию и почему, вернувшись, не вышел из партии? Из честности? По отношению к кому? К *гимназисту*? Этому я не мог поверить — Мейерхольд-художник был слишком талантлив и умен для этого. В чем же причина? И мне показалось, что причин этих — две. Мейерхольд знал театральную Европу того времени. Ему было ясно, что творить так, как хотел он, как повелевал ему его гений, он не мог нигде, кроме России. Вторая причина — уже чисто человеческая, личная,— его отношение к Зинаиде Райх. Он любил страстно и преданно свою красавицу жену. Ее же преданность Советской власти, казалось мне, была более глубокой и даже более искренней, нежели ее чувства к собственному мужу. Все мои разговоры с Мейерхольдом в Берлине в 1930 году происходили в присутствии Райх. Попытки мои уговорить Мейерхольда остаться в Европе вызывали горячий протест с ее стороны. Когда же я нарисовал перед ним картину возможной его гибели, она назвала меня предателем и со свойственной ей внутренней силой или, лучше скажу, фанатизмом стала влиять на Мейерхольда. С ним мы расстались друзьями, с нею — врагами.

И, наконец, в неотвязчивых мыслях о Мейерхольде-*партийце* я хотел знать: счастлив ли он? И как будто нашел

утешение в речах Мейерхольда, защищавших искусство от... партийцев *. Чем были эти речи? Криком, отчаянным, безнадежным криком! (Ему ли было не знать, что один в поле — не воин!) В этих речах, хотя бы «спокойно» и «бесстрашно» произносимых, уже звучал голос обреченного, голос мученика. Я сам слышал несколько таких речей его на заседаниях Наркомпроса.

Утешением были для меня и некоторые его выступления перед началом новых постановок его театра; помню, например, одно из них, [на постановке,] особенно отвечавшей партийной «идеологии». Занавес отменен. Голые, грязные кирпичные стены сцены. Вместо декораций не то какие-то гимнастические сооружения, не то — орудия пытки. Все костлявые, все, как скелеты, разбросанные там и сям по пустой сцене. Слева к рампе выходит фигура в лихо заломленной, хотя и насаженной глубоко на уши красноармейской фуражке. Походка размашистая, «независимая». Воротник длинной до полу шинели — поднят. Шинель застегнута на пуговицы неверно, отчего фигура кажется косой, стоящей на одной ноге. Из-под фуражки выбивается почти уже седой клок курчавых волос. От лица остается один только длинный горбатый нос. Руки в карманах. Не то с презрением, не то свысока фигура, не спеша, осматривает публику. Глаз не видно — рампа не освещает их. Фигура молчит. Непонятно, началось ли уже представление, или это только пролог? Надо ли смеяться над этим шутом, или... лучше подождать? Почему-то становится мучительно неловко и начинаешь вглядываться в фигуру. И вдруг: Боже ты мой, да ведь это же сам Всеволод Эмильевич! Дорогой вы мой! Почему же вы вырядились таким... дураком? Кого же вы изображаете, кого, со свойственной вам чертовщинкой, так жестоко высмеиваете? Ну, скажите же хоть слово, не молчите, вы же знаете, что по «сценическому времени» вы стоите перед нами уже 10—15 минут... И вот наконец фигура начинает выкрикивать слова, вбивать молотком в наши головы короткие фразы, нет-нет да ударяя кулаком по воздуху... Теперь ясно: это — *партиец*, это — *активист*, это — квинтэссенция всего того, с чем сражается Мейерхольд в своих речах, в своих отчаянных криках! Блестящая, чисто мейерхольдовская карикатура! Вот тебе и партиец, вот тебе и большевизанствующий гимназист!

Так вот, читатель и автор, я рассказал вам о том, как душа моя боролась с соблазном приговорить, осудить ху-

---

* См.: Ю. Б. Елагин «Укрощение искусств». *(Примеч. Чехова.)*

дожника и человека *вместе* с партийцем. По-своему я освободился от этого соблазна, но мнения своего я не навязываю никому. В этом смысле совесть моя чиста. Пусть читатель «Темного гения» судит сам. Ю. Б. Елагин дает достаточно материала для этого.

Из книги Ю. Б. Елагина мы узнаем, в каком смысле он назвал своего героя «темным» гением. Не предвосхищая ничего, хочется и мне сказать несколько слов на ту же тему.

Не потому ли Мейерхольд в своем творчестве был «одержим» темным гением, что он, как и всякий большой, настоящий художник, родился с одной основной, руководящей «идеей», и всю свою жизнь выражал именно *эту* идею в разных формах, и все снова с различных сторон освещал ее. Талант, гений *всюду* видит идею, от рождения ему данную, и, если он не мыслитель, но художник, каким был Мейерхольд, он видит ее не иначе, как в *образах*. Образы Мейерхольда темные, страшные, все похожие на кошмар. Мейерхольд «видел» чертей. Где он видел их? В подподсознании души человека. Хлестакова в черных очках, обезумевшего от собственной лжи, потерявшего чувство времени (как будто бы он будет лгать *вечно* — вспомните медленный темп монолога!), Хлестакова, потерявшего образ человеческий (одна нога поднята в воздух — выше головы), Хлестакова, распространяющего мрак (затемненная сцена), гоголевские «рожи» и «кувшинные рыла», зачарованные *ложью*, вытарчивающие из мрака, подавленные авторитетом «чиновника из Петербурга»... все это он видел в каждом из нас и в себе самом. Видел *сплетников-шептунов* за длинным-длинным столом, которому нет конца и не будет, пока не погибнет человек — жертва шепота (Чацкий). Мейерхольд слышал выстрелы, злые, опасные, там, где в повседневности, на поверхности, душа человека улыбается вежливо или как будто невинно мечтает о чем-то. Видел он и офицеришку, бледного, ничтожного, захудалого, в голубом светлом мундирчике; офицеришка бродит по сцене молча, без смысла, без цели, пустой... и вокруг него пустота — его не видит никто из участников пьесы. Что же, значит, офицеришка — *пустое место* в спектакле? Да, конечно, но не в спектакле, а в человеке. «Идея» *пустоты и бесцельности жизни*, во-ображенная, уплотненная Мейерхольдом до степени кошмарной реальности. Видел он и душу грешника, видел, как она умирает, каменеет, и тогда на сцене появлялись фигуры героев из папье-маше, во весь рост. Ходит грешник по земле, как и все мы, а внутри — носит *труп*, окостенелый,

холодный. Мейерхольд не выдумывал (кроме разве тех случаев, когда считал нужным отвесить поклон в сторону правящей партии). Он извлекал свои образы из той же темной области души человека, из которой пытается извлечь их и тот, кто практикует психоанализ. Но психиатр, прежде чем показать пациенту извлеченного черта, украшает его, подчищает, дает ему приличное, научно звучащее имя, и пациент, довольный, а иногда и гордый, несет засахаренного черта домой и... поправляется. Прием Мейерхольда другой. Его черти пугают, «пациенты» бегут, проклинают непрошеного психиатра, чертей не признают за своих и «вешают их на шею» колдуна Мейерхольда. А Мейерхольд, как художник, исполняет свою миссию, с которой родился, вовсе не зная о ней. Как назвать эту миссию? Так, пожалуй: вооружить человека в борьбе против зла. Сделать врага видимым, выгнать его из засады! Враг слабеет, когда он раскрыт, обнаружен, когда с ним можно сразиться, как в сказках народных,— «в чистом поле»! Вот эту услугу, бессознательно, и хотел оказать нам Мейерхольд. Кое-кто принял вызов сознательно, кое-кто — бессознательно, большинство же — бежало, оставив черта с поджатым хвостом, одного в чистом поле!

«Темный гений» — это *творческая* биография Мейерхольда. Автора интересуют главным образом те события и факты жизни Мейерхольда, которые влияли на его творчество. И тут интересно отметить, что Елагин, не идеализируя своего героя, не стараясь утаить его отрицательных сторон, все же *так* изобразил нам своего «темного» гения, что мы чувствуем ясно: тень «светлого» гения все время витает над ним! Это и есть: «ясно-видящее» сердце Елагина.

Много важного и интересного сообщил нам автор о влиянии Мейерхольда на постановки Вахтангова, последний период творчества которого был рожден десятилетиями экспериментальной работы Мейерхольда. Начиная с седьмой главы Вахтангов все время как бы невидимо присутствует в книге. Вахтангов и сам признавал свою художественную зависимость от Мейерхольда. Всегда было волнительно и трогательно видеть взаимные уважение и любовь этих двух смелых мастеров. В последний год своей жизни Вахтангов говорил, что новые театральные идеи приходят к нему сами собой, без всяких усилий с его стороны: «Я беру их с такой же легкостью, вот как эту книгу с полки!» Он понимал, что быстрое развитие его режиссерского таланта в значительной степени зависело от того, что Мейерхольд

шел впереди него, уча и вдохновляя его. И хотя гений Вахтангова никак нельзя было назвать «темным», а может быть, как раз в силу этого — оба художника сцены дополняли друг друга.

И еще в одном отношении оба они разделяли судьбу воистину больших художников. Один мудрый человек сказал: три условия, три принципа необходимы для духовного развития: большие *цели*, большие *препятствия* и большие *примеры*. Первый из этих принципов был свойствен обоим художникам; второй выпал на долю Мейерхольда. Но Вахтангов не был холодным, безучастным наблюдателем борьбы Мейерхольда с внешними и внутренними препятствиями, он со-страдал с Мейерхольдом. Третий принцип был счастливым уделом Вахтангова. Но я не сомневаюсь, что и Вахтангов вдохновлял Мейерхольда своими «примерами», своими блестящими постановками.

Публикуется по книге: *Елагин Ю. Б.* Темный гений. Нью-Йорк, 1955.

⟨О ПЯТИ ВЕЛИКИХ РУССКИХ РЕЖИССЕРАХ⟩

Сегодня я хотел бы коснуться некоторых важных проблем, но не отвлеченно, а, если позволите, связав их с деятельностью Станиславского, Вахтангова, Мейерхольда, Немировича-Данченко, Таирова.

Никого из них, кроме Станиславского, вы, вероятно, не знаете. Но я постараюсь рассказать вам о них по возможности живо. Вы не возражаете?

Возвращаясь мысленно к тому счастливому времени, когда я в течение шестнадцати лет работал под руководством Станиславского, я стараюсь понять, что же было самым главным в его работе, в его творческой деятельности. Это был, конечно, очень сложный человек, и у него было много интересных свойств, но вот одно, пожалуй, самое главное — он был буквально одержим чувством правды. Смолоду я об этом читал, а позднее сам это наблюдал.

Он мог принять многое, даже противоречившее его принципам, лишь бы это было правдой — важнейшим и неизменным предметом его исканий. Неправды он не мог принять. Но его чувство правды, как я понимаю это теперь (тогда я этого не осознавал), было совсем особенным. По существу, имело как бы две ипостаси. Первая — то, что мы называем теперь правдой жизни: все должно быть так, как

в жизни; вторая — внутренняя жизнь персонажа: от актера требовалась абсолютная психологическая достоверность.

Итак, чувство правды было ведущим принципом... нет, я сказал бы, даже не принципом — частью его творческой природы. Но здесь я буквально становлюсь в тупик, потому что до сих пор не могу понять, в чем тут дело.

Он обладал воображением огромной силы, но ни в коем случае не хотел отступать от жизненной правды. И вот я спрашиваю себя: зачем ему нужна была его неистощимая фантазия? И что тут фантазировать, если мы просто копируем жизнь, которая вокруг нас? Это проблема, которую я не разрешил и разрешить не смогу.

Его чувство правды и воображение работали одновременно, но никогда не дополняли друг друга. Обладая таким неуемным воображением, он показывал на сцене вот этот стол, вот эту скатерть, вот эту вещь... Вы понимаете, что я имею в виду? [1]

Я совершенно не в состоянии это объяснить и говорю вам об этом просто как об очень интересном психологическом факте. Причем и его фантазия и верность жизненной правде, особенно правде внутренней жизни, всегда были для него критерием.

Был у нас в России режиссер и актер Мейерхольд (вы, может быть, слышали?) — художник совсем иного склада: и как режиссер и как актер. Полная противоположность Станиславскому. Воображение Мейерхольда работало совсем в другом направлении. Оно пересоздавало, реконструировало, даже, точнее, разрушало реальность. Это ясно более или менее? Он давал волю своему воображению, чтобы только не «изображать жизнь» — все, что угодно, только не реальность! В то же время ему было свойственно обостренное чувство правды, однако совсем особого рода. Все, что он делал как режиссер, все, чего он требовал от актеров, — все это должно было быть правдой, но только для его деспотического воображения. Оно было очень сильно, это чувство правды, и режиссерский деспотизм Мейерхольда был, фактически, на нем основан: «Это не соответствует моему представлению. Пусть это будет правдой по отношению к жизни, к чему угодно! — меня это не интересует. Только мое воображение!»

И что было особенно характерно для его воображения, так это его поразительная способность проникать внутрь и за пределы того, что мы называем жизненной правдой, той самой жизненной правдой, которой был так предан Станиславский.

Благодаря удивительной способности фантазировать он видел такие вещи, каких не мог увидеть никто на свете. Он все видел по-своему и старался воплотить в сценических образах свое ви́дение действительности. Итак, я хочу сказать, что Мейерхольд преувеличивал (в хорошем смысле этого слова) роль воображения. Станиславский ее преуменьшал. Но, несмотря ни на что, эти два великих мастера любили друг друга, восхищались друг другом, и не просто по-человечески, а как художник художником, были способны оценить работу друг друга. Вот это для меня тоже проблема.

Станиславский был очень натуралистичен (я воспользуюсь этим модным термином), а Мейерхольд с его воображением был... не знаю, как это выразить... демоничен, что ли... я потом объясню вам почему.

Станиславский пригласил Мейерхольда работать в своем театре... надеясь на что? Я не знаю. Еще одна интересная проблема! Они не могли делать одно и то же дело, эти два экстремиста,— ни в коем случае! И все-таки некоторое время они работали вместе [2].

Мейерхольд подчинился натуралистической правде Станиславского, работая как актер и преподаватель в его студии, и им как-то удалось несколько лет проработать вместе [3]. Я не знаю как!

Что же, в сущности, видел Мейерхольд в жизни, в людях? Воображение неизменно приводило его к архетипам (я назвал бы это именно так). Для него не было персонажа или характера и только... никогда! Для него существовали только типы, даже больше, чем типы,— это были какие-то искаженные олицетворения человеческого характера.

Почему я сказал «демоническое воображение»? Потому что во всем он прежде всего видел зло. Все наши слабости и прегрешения разрастались в его глазах до неимоверных размеров, и, режиссируя, он действовал как беспощадный... психоаналитик. Вы понимаете, что я имею в виду? Очень трудно найти подходящее слово. В людях и событиях он обнажал самое жестокое, темное, ужасающее, воплощая все это в архетипах и выводя их на сцену. Все его спектакли были поистине демоничны и при этом чрезвычайно привлекательны. Меня они всегда очень интересовали, я очень любил его как художника. Он показывал или, лучше сказать, открывал нам, своим друзьям и зрителям, такие вещи, каких без него мы ни за что не смогли бы увидеть.

Я попробую привести вам несколько примеров. Некоторые из вас, может быть, знают «Ревизора»? Эту пьесу здесь

даже играли[4]. Ее написал Гоголь. Так вот, Мейерхольд поставил эту пьесу. Что же он сделал? Персонажи пьесы перенесли его в удивительный мир гоголевской фантазии. Он проник в ту сферу, где Гоголь был у себя дома. А Гоголь (вы, может быть, знаете это, может быть, нет) был сам большой оригинал: он тоже все изображал в архетипах, и как-то искаженно, утрированно, причем всегда очень артистично. Мейерхольд утрировал все, что уже было утрировано Гоголем... В результате зрители и коллеги Мейерхольда либо принимали его полностью и влюблялись в него на всю жизнь, либо ненавидели его как злейшего врага. Середины не было!

Главное действующее лицо «Ревизора» — Хлестаков. Но, может быть, вы не знаете пьесы! (ГОЛОСА: *Знаем. Мы все знаем ее довольно хорошо.*) Отлично. Так вот, Хлестаков, которого играл Фил Браун,— это молодой человек, шалопай, почти дурак, приезжает в город, разыгрывает из себя важную персону, и все перед ним пресмыкаются. Молодой, красивый, он волочится то за женой, то за дочкой городничего... Что же делает Мейерхольд с этим персонажем? Он одевает его в черное, как монаха, дает ему темные очки, так что глаз его не видно... У Гоголя Хлестаков быстро говорит, быстро движется, чуть не летает — пусто в сердце, пусто в голове... Мейерхольд все ставит с ног на голову. Он заставляет его двигаться медленно... и эти темные очки... черные волосы... и говорит он так медленно. (*Показывает. Смех.*)

Наконец доходит дело до его знаменитой речи, когда он начинает врать, врать, врать, врать так, что наконец чуть с ума не сходит от собственного вранья. (*Показывает, временами давая односложные пояснения.*) Как видите, все противоречит тому, что написал Гоголь.

И вот такой Хлестаков (в чем тут дело, мне опять-таки неясно) производил огромное впечатление. Это был сам дьявол, тот зловещий дьявол, который был создан воображением Мейерхольда, умевшим проникать в суть вещей и за пределы их сути.

Другой пример. Вам не скучно? Я ведь не собирался читать лекцию по истории театра, я просто хотел... (ГОЛОС: *Мистер Чехов, уверяю вас, это самый волнующий вечер в моей жизни!*) Ну, это в вашей... (*Смех.*) Итак, другой пример, тоже из мейерхольдовской постановки «Ревизора». Совершенно неожиданно на сцене появляется некое действующее лицо, которого у Гоголя нет. И в помине нет. Какой-то офицер — не полицейский, а... майор, что ли...[5]

(ГОЛОС: *Высокого ранга?*) Ну да! У Гоголя о нем ни единой строчки! Такого персонажа нет! Он одет в ярко-голубую униформу, какой никогда не было не только в России, но и ни в какой другой стране. Чем-то до крайности удрученный, расхаживает он, чуть не плача, среди своих партнеров, ничего не делает, ничего не говорит. Никто его не замечает. Весь он такой трогательный, выражение лица сверхпессимистическое. (*Показывает. Хохот.*) Вот так он расхаживает, потом вдруг садится за фортепьяно и начинает играть. Что он играет? Непонятно. Но, по-видимому, что-то очень грустное. (*Показывает. Реакция самая бурная.*) Что все это значит? Но что бы там ни было — опять потрясающее впечатление. Это было... как эксперимент психоаналитика. Это заставляло меня, да и не меня одного, а, пожалуй, любого зрителя внезапно почувствовать: «Да это же я... Я чувствую это. Где-то в потаенных коридорах и лабиринтах души спрятан вот этот некто в ярко-голубом, и никто об этом не знает, даже я сам».

Как психоаналитик Мейерхольд был безупречен и неизменно добивался желаемого эффекта, воздействуя на психику зрителя таким вот необычным образом.

Итак, его воображение было, как я уже сказал, демоническим, иногда он мог быть даже претенциозен, но он постоянно что-то открывал. Он ничего не выдумывал, просто видел то, чего не видел никто другой. Такова была его природа. И когда вы смотрели на сцену, вы чувствовали: все это существует, существует и этот офицер высокого ранга, и тот существует, и это... во мне, а может быть, и в окружающих меня людях. И только Мейерхольду было это доступно, и только он умел это вскрыть. Причем его никогда не беспокоило, примет ли это зритель или нет, что он скажет, что почувствует. Он был так же одержим своей правдой, как Станиславский своей, хотя эти две правды были диаметрально противоположны.

Да, странные, демонические, безумные (не буквально, конечно,— я просто ищу подходящее слово) создания Мейерхольда были по-своему правдивы. Станиславский и Мейерхольд были олицетворениями двух противоположных крайностей. Но их творения были таковы, что вы постоянно чувствовали: это правда — очень разная, но всегда правда.

Нечто срединное между этими двумя интереснейшими художниками представлял собой Вахтангов, чье творчество испытывало на себе влияние и Станиславского и Мейерхольда одновременно. Ему удавалось сочетать в себе эти два, казалось бы, взаимоисключающих начала. Воображение Вахтангова

всегда стремилось уйти, отвлечься от реальности, которой Станиславский был так предан. В этом сказывалось влияние Мейерхольда. Станиславский всегда старался (конечно, интуитивно, бессознательно) убедить зрителя в том, что театра нет: «Мои спектакли — жизнь. Настолько жизнь, что спустя несколько мгновений после того, как поднимется занавес, вы забываете, что вы в театре. Вы с теми, кто на сцене».

Мейерхольд каким-то сверхъестественным усилием выбрасывал вас за пределы реального мира и переносил в совсем иной мир. Это была сверхтеатральность... не знаю, как сказать... извините меня, ради бога, я так неловок, но мне очень трудно найти нужные слова... Это был уже не театр, а что-то иное, что-то большее. Бог знает что! Какая-то совершенно самостоятельная жизненная сфера.

Вахтангов делал все возможное, чтобы лишний раз напомнить зрителю: смотрите — это театр, это не реальность, как у Станиславского, и это совсем не потусторонний мир, как у Мейерхольда. Это просто сочная театральность. Вахтангов никогда не стремился создавать иллюзии, как Станиславский, который заставлял вас перестать быть самим собой, зажить одной жизнью с данным действующим лицом, смеяться и плакать вместе с ним, или как Мейерхольд, который терзал вас своими адскими наваждениями, так что вы забывали и жизнь, и землю, и все, что ни есть. У Вахтангова все происходило здесь, на земле, на самом деле, но ничего натуралистического, никаких иллюзий (ни в духе Станиславского, ни в духе Мейерхольда), во всем чувствовался театр. Его театральность доходила до такого совершенства, что вы благодаря Вахтангову начинали любить театр совсем по-новому, любить театр как таковой. Была в этом театре и развлекательность и фантастичность. Но он унаследовал у Станиславского непреодолимое стремление к правде. При всей своей театральности Вахтангов всегда был правдив. Опять-таки ничего надуманного, ничего такого, что не было бы оправдано, чего нельзя было бы объяснить.

Итак, этим трем режиссерам удалось необыкновенно расширить пределы достижимого. Эти три разных подхода к театральному искусству представляются мне особенно значительными потому, что они открывают нам небывалую свободу в выборе творческого метода. Сопоставляя крайности Мейерхольда и Станиславского с театральностью Вахтангова, мы в конце концов приходим к убеждению: все допустимо, все возможно в театре. И нам остается только выбрать, каким путем идти.

Я счастлив, что мне довелось жить рядом с этими великими людьми — не изучать их, читая историю театра, а именно жить вместе с ними.

Я, может быть, говорил не слишком убедительно, но я хотел показать вам, что эти люди навсегда избавили нас от профессионального страха, освободили от всех возможных сомнений, запретов. Оглядываясь на их огромный опыт, вы говорите себе: «Чего же мне бояться как режиссеру или как актеру? Да ничего! И не мне одному, всякому ясно, что бояться нечего!» Эти трое уничтожили всякие запреты и сомнения, всякую неопределенность. Они показали, что, если у вас есть подлинная фантазия, если у вас живое, обостренное чувство правды, вы можете делать все, что угодно. У вас возникает какое-то небывалое чувство свободы: «Я могу играть, что угодно, и в этом всегда может быть что-то от Станиславского, и от Вахтангова, и от Мейерхольда...» Не знаю, как другие, но лично я без них, без этих трех режиссеров, такой свободы, пожалуй, никогда бы не испытал. Они открыли три волшебные двери, ведущие в столь разных направлениях. Но все трое, по существу, говорили одно и то же: «Доверяйте своей фантазии на сто процентов! Доверяйте своему чувству правды на сто процентов — и вы будете свободны!» Так оно и есть.

Московский Художественный театр, по существу, создали двое: Станиславский и Немирович-Данченко. Они оба одинаково «виноваты» в создании Художественного театра. Но по какому-то капризу судьбы имя Станиславского упоминают постоянно, а имя Немировича гораздо реже. Это несправедливо. Оба сделали одинаково много, для того чтобы создать этот театр. Станиславский и Немирович-Данченко всю жизнь работали вместе и влияли друг на друга очень сильно.

Того, что я уже сказал вам о Станиславском, конечно, очень мало. Ведь я говорил только о его фантастическом чувстве правды и его воображении, которое было направлено неизвестно на что, так как все у него было так, как в жизни.

Немирович-Данченко был математиком и к тому же обладал поразительной способностью проникать в человеческую психологию. Он был не сверхпсихологом, как Мейерхольд, а просто психологом. Над чем бы он ни работал, ум математика помогал ему сразу же схватить главную мысль, основную идею — в этом заключалась его гениальность. Он никогда не путался в деталях. Его блестящий ум быстро и безошибочно находил вот это ведущее, определяющее

нечто, этот остов, костяк спектакля, который благодаря его умению увидеть каждую мельчайшую деталь человеческой психологии постепенно обретал плоть. Его спектакли всегда были как симфония. Каждый инструмент оркестра был на своем месте. Как у Тосканини. Ничто не ускользало от слуха Тосканини (*смешно копируя*): «Где-то там небольшая ошибка!» Так и режиссер замечал малейшую психологическую неточность и исправлял ее.

Влияние Немировича-Данченко на Станиславского сказалось прежде всего в усилившемся у него стремлении к стройности, целостности, завершенности. Понятно я говорю? (ГОЛОС: *Очень понятно!*) И это стремление приводило Станиславского к сверхобъективности по отношению к пьесе, к автору, к персонажам и к другим, менее значительным элементам спектакля. Совместные работы этих двух режиссеров, по существу, представляют собой интерпретацию Станиславским свойственного Немировичу умения всегда безошибочно увидеть человека. Разумеется, дело никогда не обстояло так, что один учил другого, нет, они перенимали друг у друга невольно, в процессе многолетней совместной работы. Но чему Немирович научился у Станиславского, если можно так выразиться в данном случае, так это человеческому подходу к персонажам и т. д.

Основной рисунок спектакля был созданием математика, блестящего математика. Станиславский наполнял его настроением, атмосферой, жизнью. Вы понимаете, что я имею в виду? И теперь я понимаю, что они не просто создали Художественный театр как организацию — они создали стиль, лицо этого театра.

Они были так нужны, так полезны друг другу — и пусть это будет между нами,— но они ненавидели друг друга! Опять проблема! Почему?! Это так странно. Они были так нужны друг другу, так любили друг друга как художник художника! И в то же время... Не могу объяснить... Разумеется, они всегда были очень корректны, но я знал их близко, я работал с ними шестнадцать лет. Я видел многое такое, что скрыто от глаз постороннего. Безусловно, оба были настоящими джентльменами, всегда очень внимательны друг к другу. Они говорили про самих себя: Станиславский — это муж, а Немирович — это жена. Так это за ними и осталось. Итак, они любили друг друга и они друг друга ненавидели.

Станиславский был... Небольшое отступление, хорошо? Станиславский был очень элегантный человек. Каждое его движение было произведением искусства. Каждый его жест,

даже самый обыденный, каждое его слово, его походка, его одежда — все это было великолепно, всем этим можно было наслаждаться. Немирович был джентльменом совсем в другом роде. Я думаю, что во всем мире не было подобного увальня. (*Смех.*) Он всегда был прекрасно одет и вообще был джентльменом во всех отношениях, но он был ужасно неуклюж. Он наступал на собственные ноги, вечно все тащил за собой, натыкался на стулья и все-таки был элегантен, хотя и невероятно неуклюж. (*Все время хохот.*) Станиславский был великан. Немирович — меньше меня. И вот эти два человека встретились...

Немирович все время старался встать на что-нибудь, чтобы казаться выше. Станиславский делал все, чтобы казаться ниже. Словом, оба ужасно страдали из-за своего роста.

Итак, как я уже сказал, Московский Художественный театр был детищем этого блестящего математика и этого замечательного гуманиста.

Вахтангов сочетал в себе все лучшее, что было у Станиславского и Немировича. Так же легко, как Немирович, он находил основной рисунок спектакля и не уступал Станиславскому в теплоте, сердечности, эмоциональности, в умении создать атмосферу. Вахтангов был чем-то вроде сосуда, в котором скапливалось все, что было в то время хорошего в русском театре. Причем он ничего ни у кого не брал, просто своеобразие его гения состояло в способности впитывать в себя все лучшее и преломлять по-своему, по-вахтанговски. У Вахтангова можно было увидеть и нечто подобное тому, что делал Мейерхольд, но у него все выходило приятно, не обидно. Никто не относился к нему с ненавистью, потому что он никого не обижал. Это был веселый Мейерхольд, счастливый Мейерхольд — с неповторимым юмором.

Мейерхольд ведь был и в жизни пессимистом, он видел только зло, и у него не было юмора, то есть юмор был, но только горький, очень горький юмор. И тем не менее веселость, легкость, жизнерадостность Вахтангова очень часто заражали Мейерхольда. Вообще все, о ком я сегодня говорил, очень сильно влияли друг на друга, хотя, может быть, даже не сознавали этого. Однако, насколько мне известно, Мейерхольд так и не смог привить себе вахтанговскую веселость, его оптимистический взгляд на жизнь... Но он так любил Вахтангова, что все-таки кое-что от него перенял.

Был в России еще один знаменитый режиссер — Таиров. Для него самым характерным было то, что он все делал с целью. Все с целью и все очень поверхностно. Никакой

глубины, никаких идей — ничего! Так по крайней мере казалось. Краски, костюмы, движение, трюки, пение, танцы — все без всякого смысла! Все поверхностно! Но это не было поверхностно. Во всем этом было что-то неповторимо таировское, что-то такое, чему можно было бы найти много разных названий, но, пожалуй, лучше всего сказать — красота. Все было очень красиво, все радовало глаз... Но нет, все-таки, пожалуй, не только глаз. Таиров был влюблен в красоту. Вахтангов, этот чудесный сосуд, вобрал в себя и таировскую красоту.

Мейерхольд старался убрать со сцены все, что только можно,— чуть ли не весь реквизит. Перед вами была голая, грязная, пыльная сцена. Там и тут отдельные клочки декорации. Никаких украшений. К черту все это! Смотрите: вот все, что есть!

Для Таирова красота была самоцелью.

Вахтангов тоже очень часто пренебрегал реквизитом. Сцена была почти голой, но казалась удивительно нарядной. Никакой пыли, никакой грязи! Вам хотелось смотреть, вас тянуло туда — так все там было красиво и привлекательно. Понимаете?

Итак, мы уже видели, что возможен синтез таких, казалось бы, взаимоисключающих начал, как методы Станиславского, Мейерхольда и Таирова. Вахтангов доказал нам, что это так. Он сумел совместить то, что казалось несовместимым. И опять мы приходим к тому, о чем я уже говорил: все возможно в театре, все! И если критик или зритель говорит: «О, я отрицаю Мейерхольда — я люблю Станиславского» — это неправда, это просто бессмыслица!

Вахтангов показал нам, что допустима любая комбинация и результат может быть превосходным — выйдет и красиво, и впечатляюще, и глубоко, и изящно, и математически точно, и человечно. Все это вполне возможно. И опять хочется повторить — свобода! Как можно больше свободы в совмещении кажущихся несовместимыми элементов! Только смелость, только свобода нужна! И не надо говорить: «Я принимаю Станиславского, я не принимаю Мейерхольда». Это величайшее, досаднейшее недоразумение! В последнее время оно распространилось по всей Европе (и даже, насколько мне известно, не только по Европе) среди критиков, зрителей, людей нашей профессии... Это «или — или» — просто болезнь! Нет никакого «или — или»! Все возможно! В разных состояниях, в разных сочетаниях! И нет никаких запретов! Не должно их быть! Я твердо верю, что придет время, и это будет понято. Все актеры и режиссеры мира

поймут эту замечательную истину — все возможно! Все совместимо и сочетаемо! Смелость! Свобода! Так воспитали нас Станиславский, Мейерхольд, Таиров и другие. Мы поняли, что, играя любую пьесу, любую роль, можно совмещать трагедию, драму, комедию, клоунаду. Скептик, пожалуй, скажет: «Но существует ли вообще в таком случае трагедия, комедия, драма?» Не знаю.

Они знали!

Публикуется по машинописному тексту (ЦГАЛИ, 2316.2.63), являющемуся переводом с английского лекции Чехова, записанной на пластинку (хранится в Бахрушинском музее). Впервые — в книге: В поисках реалистической образности. М., 1981. Последняя лекция Чехова, прочитанная им, по свидетельству Е. К. Зиллер-Беловицкой, в Голливуде в сентябре 1955 г.

1 Многие оценки Чехова в данной лекции, по-видимому, намеренно (с учетом слушавшей его аудитории) заострены и упрощены.

2 В начале 1938 г. Мейерхольд был приглашен Станиславским в качестве режиссера в Оперный театр его имени.

3 Здесь явное смещение фактов. Мейерхольд работал актером МХТ с 1898 по 1902 г. В начале 1905 г. Станиславский привлекает его к организации Театра-студии на Поварской, где им были подготовлены три спектакля, так и не увидевшие света рампы. В ноябре того же года студия была закрыта.

4 «Ревизор» был поставлен Чеховым в Лабораторном театре в Голливуде 8 октября 1946 г.

5 В афише мейерхольдовского спектакля этот персонаж назван Капитаном.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Протоколы репетиций «Гамлета» В. Шекспира

ПРОТОКОЛ № 1 *2 октября 1923 г.*

В. С. Смышляев вторично знакомит всех со своими мыслями о подходе к «Гамлету» и о решении этой постановки (более подробно см. об этом в харьковских протоколах[1]). Основные положения В. С. Смышляева таковы: как и всегда, для нас наиболее ценной и важной является мысль: постановкой «Гамлета» принести *нечто* зрителю. Подход к «Гамлету» философский: «Гамлет» рассматривается как трагедия о Человеке, переживающем катаклизм. Поэтому в трагедии три куска: 1. предчувствие, предощущение катаклизма, 2. борьба, выполнение миссии, полученной в момент катаклизма, то есть в момент встречи с Духом и 3. успокоение через смерть. Смышляев считает необходимым при подходе к «Гамлету» учесть непосредственное влияние на Шекспира античной философии и трагедии. Смышляев говорит о необходимости, чтобы постановка была музыкальной, говорит о ритмах, мелодиях, о музыкальной недосказанности. Кроме того, постановка должна быть монистична, так как это трагедия Человека, и все остальное — это лишь «обстоятельства этой трагедии».

М. А. Чехов. Недосказанность, о которой сказал В. С. Смышляев, нужно понимать так: то, что мы задумываем сыграть, так велико, что «досказать» это невозможно. Пьесу мы берем как иероглифы, как знаки, и через них мы сами должны прорваться вверх, в вечность, как говорил Вл. И. Немирович-Данченко[2]. В пьесе нет ничего обычного. Во встрече с Духом, например, нужно играть не животный страх, а такое состояние, как будто оказываешься в неведомых дотоле мирах и «не за что ухватиться». В этом смысле действительно нужно «сойти с ума». Нужно искать новую актерскую технику. Актерски мы воспитаны на эмоциях в области животной. Теперь нужно достичь того, чтобы не мы играли, а через нас играли силы, выше нас стоящие, мы же должны жертвенно отдаваться этим силам. Для этого нужно: 1. проникнуться очарованием этой тайны, этой недосказанности и 2. почувствовать отвращение к так называемой *тонкой игре*, так как такая игра находится целиком в животном плане и не годится для «Гамлета». Нужно настолько проникнуться «Гамлетом», чтобы мы могли сыграть без слов. Для этого нужно к «Гамлету» подойти

с *одухотворенной логикой.* От актера требуется катарсис, очищение — иначе мы не сможем принести очищения публике. «Вдохновение — это мгновенное проникновение в истину». Все необходимые элементы в нас, конечно, имеются, нужно только постепенно вызвать их к жизни.

А. И. Чебан. Целый период у Шекспира называется *гамлетовским периодом.* Это время написания «Гамлета», «Короля Лира» и «Макбета». В этот период Шекспир ставит вопросы бытия. И не дает ответа: в этом-то и заключается тайна, недосказанность данных произведений. «Гамлет» — трагедия в духовной области человека. В «Гамлете» важны не образы, а дали, которые за образами открываются. Чтобы сыграть это, нужно в основу всего класть *стихийные стремления.* Так, например, сам Гамлет — не бытовой человек, а избранник, герой, гений человека. Нужно раскрыть в себе какие-то тайники, чтобы сыграть эту трагедию в области духа. «Гамлет» — это *движущийся миф, конкретная философия.* Поэтому мы говорим о музыкальности, о музыке, так как музыка сильнее всего вводит нас в область духа.

М. А. Чехов. Гейне сначала слышал реальную мелодию, а потом сами подбирались у него слова стихотворения. Так и через нас должна петься мелодия.

В. Н. Татаринов. «Кончилось восприятие мира интеллектом, началось восприятие интуицией». Это прежде всего должно потрясти нас. «Гамлет» — это есть новое восприятие мира Шекспиром. Шекспиру становится ясным, что человек обладает новой силой восприятия. И все прежнее становится ненужным. Начинается борьба интеллекта и интуиции. Все видится в интеллектуальном плане, и потому наступает одиночество, которое тем больше, что Гамлет не в силах рассказать о своем новом мировосприятии. Это можно спеть, сыграть, простонать, но рассказать это человек не в силах. Нас должно потрясти то, что распалась связь времен, что с какого-то момента у человека за плечами как бы стоит какое-то новое существо.

Искусство — предвосхищение будущего, и в «Гамлете» будущее предвосхищено с особой силой.

М. А. Чехов. Мне кажется, что все мучается, рождаясь в новый мир, в такое новое мировосприятие. И если почувствуем наличие этого нового существа,— мы перестанем сметь быть такими, какие мы сейчас.

С. Г. Бирман. Я боюсь, чтобы при чистой мистике и философии не потерялось актерское искусство. Ведь именно актер своим искусством создает те условия, при которых рождаются *активные сны.* Я боюсь туманного «нечто».

М. А. Чехов. Мы не потеряем техники прежней, а усилим ее во много раз. В этом отношении мы ищем скорее стихийности, а никак уж какого-то «монастыря, святошества, воздуха». Театр мастерства непременно должен стать во сто крат больше.

В. С. Смышляев. Перед нами новая порода мрамора. Мы умеем владеть резцом, и нам нужно попробовать на этом новом мраморе новые способы работы — «химические реактивы».

А. И. Чебан. Скрябин был учеником Римского-Корсакова!

И. М. Рабинович[3]. В искусстве страшен закон инерции, в силу которого художник может устремиться в сторону «каллиграфичности» своего мастерства, забыв о расширении и углублении внутренней сущности своего дарования. Я не могу признать Фрэзера незначительным произведением искусства, но то, что вы, Михаил Александрович, *так* о нем говорите, доказывает вашу победу над этим законом инерции. Я бы не хотел отрывать театра от земли, так как боюсь, что тогда получится уже не актерское искусство, а личная жизнь данного индивидуума, может быть, очень насыщенная. Поэтому мне кажется, что просто должна очень повыситься актерская техника, должен будет беспрерывно происходить отбор актерских средств выразительности. В частности, о чувствах: нужно очень четко нащупать корни, так как без монументального ощущения «Гамлет» может не дойти.

О тексте: мне кажется очень вялым этот словесный покров. Нужно радикально переработать текст.

М. А. Чехов. Да, текст будет переработан.

М. А. Чехов. В связи с работой над «Гамлетом» я должен давать вам упражнения. Я рассчитываю на добровольное желание заниматься. Рассказать о смысле, об огромном значении и об источнике, из которого они исходят, я могу лишь в том случае, если ваша воля к этим упражнениям и искренняя вера в них дадут мне разрешение заговорить об этом. Пока могу сказать только, что если система К. С. Станиславского есть гимназия, то эти упражнения по значительности своей являются университетом.

1-е упражнение. Обычно в жизни мы делаем движения под давлением внешних обстоятельств, нам «нужно» бывает сделать то или иное движение. Теперь мы должны упражняться в том, чтобы делать движения ради движения и при этом получать эстетическое наслаждение. Для начала нужно брать бессмысленные движения.

Условия:

1. Не впадать в красивость.
2. Не проверять (по глазам других) своих достижений.

А. И. Чебан. Хочу предложить «провокационный» вопрос: не лучше ли нам делать «Гамлета» попроще, по-старому? Может быть, это будет наверняка? (Ответ на эту «провокацию» был молчаливый, но ясный: «Нет!!!») Вот! Значит всем нам ясно сквозное действие в нашей работе, а ваш молчаливый ответ я понимаю как полную готовность держаться этого направления, преодолевая все мучения и трудности.

ПРОТОКОЛ № 2 — *3 октября 1923 г.*

Работа над образами

В. С. Смышляев. Все персонажи делятся на друзей и врагов Гамлета. Стража — это друзья Гамлета, они первые, кто начал предощущать катаклизм Гамлета. Эта связь дружбы проходит [через] всю пьесу, выявляясь, главным образом, через Горацио.

Весь двор, король, Полоний — все это отдельные, конкретные препятствия на пути Гамлета к Свету.

Главное, основное препятствие — король, и прямо на него указывает Дух. Королева, Лаэрт — тоже препятствия, но совсем иного порядка.

Офелия стоит рядом с Гамлетом, она из друзей Гамлета, и в то же время она — препятствие, почему Гамлет и отказывается от Офелии. Полоний — пассивное орудие в руках короля.

Главное, следовательно, — король. Причем это не схема: король — человек, воплощающий устремление зла.

Вот все сказанное нам хотелось бы положить в основу образов. Нужно, чтобы все рассматривалось сквозь призму Гамлета, через его трагедию, потому что ведь это «Гамлет».

А. И. Чебан. Наша беседа есть путь общих, совместных исканий. Поэтому я спрашиваю: что такое препятствия? Мне представляется это сложнее, так: Гамлет — центр. И двор мне представляется на периферии, как Дух и стража. И все это есть клубок стихий, тот мир, который заставляет Гамлета мучиться, искать, бороться. Гамлет — центр, раздираемый клубком этих стихий.

М. П. Чупров. Образы должны быть поданы объективно или с точки зрения Гамлета — монистически?

М. А. Чехов. Тема данного спектакля — устремление души Гамлета к Свету. Все остальное постольку не индивидуально, поскольку отражает Гамлета. Все для Гамлета, для его трагедии, для его радости. А точка зрения на образы дана Шекспиром. Каждый образ такой, каким он виделся Шекспиру. Монизм же для меня прежде всего звучит как сквозное действие.

В. С. Смышляев. Что было бы без окружения, без обстоятельств, без препятствий? Был бы монолог, поэма, стихотворение. В пьесе же мы имеем полную драматическую картину борения, пути Гамлета. И чем ярче, чем определеннее каждый отдельный образ, тем выгоднее это для основной линии, для линии Гамлета. Важно найти общую композицию, основную линию, а это есть, несомненно, Гамлет. Ведь так писал автор, создававший каждую сцену для Гамлета. Говоря о монизме, я хочу наибольшего, максимального проведения Гамлета как сквозного действия — и во внутренней линии, и во всем внешнем рисунке. О «клубке стихий» — мне кажется, что мы можем подойти к осуществлению этого клубка через какое-то разложение этих стихий.

М. А. Чехов. Сквозное действие — Гамлет. Мы выяснили вчера, что обычных, «животных» чувств нет, а есть стихийные, необычайные течения. Предлагаю пойти по сценам и выяснить интуитивно, что каждая из них дает для сквозного действия.

Читают первую сцену первого действия

М. А. Чехов. Вот элементы музыки этой сцены:

1. «Стой!»

2. «И на душе так жутко».

3. «Спокойно, как в гробу».

4. «Он!»

Они стихийно заражают своей мукой, своим ужасом всякого другого. При появлении Духа — сумасшедше ищут отношения к нему.

5. «Бедой неведомой, бедой ужасной».
Снова ищут отношения, не найдя, впадают как бы в безумие. «Ударь его!» — и как разрешение: «Идем к Гамлету, расскажем!»

А. И. Чебан. «Шествие духовной грозы на Гамлета». Горацио выходит не веря, но уже с ощущением: «Что-то есть». Гамлет здесь показан как тот, на кого надвигается эта гроза. Фраза: «Идем к Гамлету, расскажем» — огромной важности, так как этим показывается, что в Гамлете — центр, в Гамлете они все видят разрешение случившегося.

Вторая сцена первого действия

М. А. Чехов. Нет в этой пьесе ни одного места обычного. Здесь весь фокус в том, что король чувствует, что с ним идет борьба могущественного, то есть известного Духа. И король изо всех сил борется с этим Духом из-за Двора — это символ земного благополучия, величия. Одно присутствие Гамлета потрясает короля. В этом связь с первой сценой.

В. С. Смышляев. Это еще не гроза, а предгрозовая духота. Все это еще не осознано, только предощущается.

М. А. Чехов. Недоигранность в том, что ведь Духа не доиграешь. Очень важна фраза: «Не кажется, а есть на самом деле». Гамлет ощущает присутствие Духа.

А. И. Чебан. Фразу: «Я слишком солнцем озарен» — я понимаю не как иронию, а как *неприятие* всего окружающего, как противоборство тем силам, которые уже поднимаются в Гамлете, хотя еще и смутно.

В. С. Смышляев. Дух короля живет в Гамлете как светлое, большое воспоминание. Смерть отца, идеала, озаряет Гамлета предгрозовой радостью. Уже от этого начинается одиночество.

А. И. Чебан. Я протестую против такой иронии: «Ты король-солнце, и ты меня ослепляешь». Непременно нужно в этой фразе дать борьбу сквозного действия с контрдействием.

В. С. Смышляев. Эта фраза написана музыкально, она написана больше обычного смысла, эта фраза интуитивна — в ней все эти затронутые элементы. Это мелодия Гамлета — мелодия за гранью разума.

Продолжают чтение второй сцены: «О если б вы, души моей оковы...»

М. А. Чехов. Момент необычайный тем, что соединяются Дух и Гамлет.

А. И. Чебан. Мне важно в монологе Гамлета показать динамитное состояние, чтобы было страшно одно появление стражи. Встреча Гамлета и Горацио — это ритуал, полный значения. Задержка только подчеркивает жуть момента. В этой сцене у Гамлета потрясение и устремление, а во встрече с Духом будет разрешение, сам катаклизм. Общий темперамент сцены значительно выше первой сцены.

Читают третью сцену: Лаэрт, Офелия, Полоний

Эта сцена труднее предыдущих по отношению к сквозному действию: здесь важен страх Лаэрта перед Гамлетом. Офелия —

нужно призвать всю неопытность сердца, до необычайных пределов любит. На глазах публики Офелию растерзывают. Лаэрт говорит: «Не люби Гамлета!» — Офелии, человеку, который не понимает этого: как можно не любить Гамлета? Эта сцена — земное о Гамлете. Здесь Дух нависает над Офелией, он зовет ее на помощь Гамлету. Они все боятся Духа, боятся одухотворенного или, по-ихнему, одержимого Гамлета. Здесь, в этой комнате, Дух властвует вполне, а Лаэрт и Полоний мечутся, не знают, как говорить с Офелией, с любовью готовой идти к Гамлету. И они раздирают Офелию. Дух до них доходит как страх перед одержимым Гамлетом. Все по-своему не умеют обращаться с Духом. Полоний притворяется «благополучным». Эта сцена: неприятие Гамлета землей, земным. Лаэрт сам боится и Офелии говорит только: «Бойся, бойся Гамлета!» Офелия — это огромная интуитивная мудрость, чистота, стихия любви. И вместе с тем — огромная наивность: она верит всему. Она как бы только родилась. За эту стихию и борются Лаэрт и Полоний. Здесь также стихия брата, борющегося с Гамлетом. Его наполняет плохо сознаваемый страх.

Полоний. Лаэрт благороднее отца, а потому его не понимает. А отец передать хочет Офелии свою ретроградную земную опытность. Он чувствует Духа и по-своему прочно и уверенно протестует против Духа. Он чувствует страшную опасность от Духа. Он страшно убедительно настаивает, долбит Офелии про опасность Духа.

А. И. Чебан. Мне представляется Полоний узкой материалистической стихией. Хаос земли он уладить хочет.

М. А. Чехов. Такой Полоний может выпасть из общей линии. У Полония должен непременно быть вопрос о Духе. Каждым образом — и Полонием — мы должны показать существование Духа. Полоний, конечно, чувствует Духа, чувствует врага своего и борется с этой противопоставленной ему силой. У Полония не непосредственный, а косвенный, отраженный испуг. У Полония — страх перед непонятностью. Стихия его: я хочу доказать, что я выше этой непонятности, хочу быть выше ее. Вопрос в пьесе для всех один, громадный вопрос, но публика увидит, что у Полония этот вопрос превращается в вопросик. Почему Полоний должен быть вне сферы этого вопроса? Ведь нужно выяснить, как же Полоний относится к происходящему катаклизму. Если же взять Полония не верящим в Духа, он не будет ни стихиен, ни активен.

Будут ли по Полонию чувствовать присутствие Духа в замке?

В. Н. Татаринов и А. И. Чебан. Конечно! Но Полоний не размышляет о Духе. Иначе — одинаковость с королем.

М. А. Чехов. Атеизм может быть стихиен только в момент отрицания. Полоний говорит: «То, что вы называете Духом, есть сумасшествие в вас». Неверие Полония в Духа не умалит Духа. Такого Полония можно было бы выбросить.

В. Н. Татаринов. Разве не страшно, что один Полоний не имеет, чем услышать Духа? Дело в том, что Полоний собой усиливает реакцию других на Духа.

М. А. Чехов. Может войти сейчас к нам в комнату человек, не чувствующий нашего настроения, и начнет болтать вздор. Тогда будет вздор, дисгармония. И может войти другой, кто почувствует наше настроение и станет его разбивать. Таков Полоний. Нужно показать изумительный тип атеиста. Он через всех прочел присутствие Духа и испугался.

В. А. Подгорный+. Глаз у меня должен быть испуганный. Чего испугался? Я как актер отвечу: «Испугался Духа!» А Полоний скажет: «Испугался того, что все сошли с ума».

ПРОТОКОЛ № 3 *4 октября 1923 г.*

Читают четвертую сцену первого действия

Эта сцена как бы выясняет, опускает на землю то, что предощущалось в первой сцене. Здесь Дух захватывает и время, и землю. Все начинают реально ощущать Духа. Важно, что Гамлет идет за Духом. Все сконцентрировалось к тому, чтобы не пустить Гамлета к Духу.

А. И. Чебан. Какова значимость куска? «Не ходите! Он вас лишит владычества рассудка». Это боязнь, страх за Гамлета, страх друзей Гамлета перед непостижимым. Весомость всей сцены в героическом броске Гамлета к постижению. И очень важно, что он отказывается от мудрых — земных — предостережений Горацио: в этом смысл сцены и героизм Гамлета. И благодаря этой муке Гамлета является и достижение. В сцене есть, несомненно, в смысле отказа, есть последняя черта: от себя отказался, отрешился.

Читают пятую сцену первого действия

«Куда ведешь? Я дальше не иду» — это ощущение Гамлетом предела сил своих, ощущение бесконечности. Нет слов для определения этой сцены, одно можно сказать, что это высочайшая точка. Чрезвычайно важно: «Распалась связь времен!» Это потеря Гамлетом земного фундамента. Гамлет не может сказать, не имеет слов, чтобы рассказать. И слова: «Нет в Дании...» — попытка выразить невыразимое. «Зачем же я связать ее рожден?» — острейший момент осознания миссии. Моление о Чаше. Гамлет принимает свой Крест. Откуда является необходимость «поклясться на мече и молчать до смерти»? Это Гамлет оберегает свое право действовать, чтобы неосторожность не нарушила миссии. Гамлет заставляет друзей клясться трижды, потому что ему мало одной клятвы. Монолог «Я буду помнить о тебе» есть отречение Гамлета от прежнего и принятие миссии. Как же все-таки объяснить сцену клятвы в плане необычного? Как назвать сцену? Почему так настойчиво написана сцена? Это первый момент возвращения на землю. Для предыдущих всех сцен Гамлета очень важна фраза: «О вы, *предчувствия* моей души, сбылися».

Читают первую сцену второго действия

М. А. Чехов. Офелия исходит из добра и не способна еще различать добро и зло на земле. Это такой силы стихия любви, наивности и чистоты, что она не понимает земного. Ее всячески портят землей, получается издевательство над ребенком. Офе-

лия часть души Гамлета, находящаяся в руках земли. Есть два Гамлета: одного зовут Гамлет, а другого — Офелия. Для чего написана Офелия? Чтобы показать другой план: и как вы, люди земли, ни старайтесь ее испортить, она не очутится на земле, а оторвется от нее, «сойдет с ума». Офелия — это действие. Почему же Гамлет от нее отказывается? Гамлет отказывается от воплощения этой стихии. «Иди в монастырь!» — это должно звучать: «Не воплощайся, не упади на землю!» Если Гамлет отказывается от Офелии из-за своей миссии, то чем же Офелия мешает Гамлету? Тем, что эта любовь земная, любовь тела к телу. Кроме того, Гамлет не может ни на кого возложить хоть часть своей миссии. Любовь к Офелии — это препятствие миссии Гамлета. Отказ от Офелии — это первый шаг тернистого пути Гамлета. Когда человек от чего-то отказался, он как бы ясновидчески прозревает жизнь. Но Гамлет не разочаровался в Офелии. Вся трагедия в том, что он любит — и отказывается. Есть глубокая мудрость в отказе, но мудрость побеждающая, а не побеждаемая. Акт отказа, жертвы усиливает любовь Гамлета к Офелии: он любит ее любовью, прошедшей через отречение. Когда Гамлет отказывается от Офелии — в чем боль Гамлета? В том, что он любит ее до конца, до последнего вздоха. Что дает эта сцена для сквозного действия? Публика видит, как Офелия предчувствует, что она потеряет Гамлета. Публика должна увидеть, *какое* препятствие в лице Офелии побеждается Гамлетом. Страдания этой девушки есть то, что Гамлет преступает, от чего он отказывается. У Офелии есть какая-то интуитивная покорность судьбе. Значит, Офелия есть жертва на пути Гамлета вверх? Что же, Офелия помогает и мешает Гамлету в его пути? Эта сцена написана и для того, чтобы показать, как Гамлет и Офелия любили друг друга. Что эта сцена — только драматургический прием усиления, или здесь рисуется миссия Офелии? В чем же ее миссия? Офелия, и в частности эта сцена, написана для того, чтобы показать диапазон отказа Гамлета, высоту его взлета: Гамлет отказывается и от короля, и от Офелии. А линия Офелии в том, что это момент слияния Офелии с духом Гамлета. Гамлет как бы взял ангела из души Офелии и унес с собой. В этом трагедия, раздираемость Офелии. Сцену можно назвать: «Отказ Гамлета от прекрасного земли».

Вторая сцена второго действия

Почему без королевы нельзя играть «Гамлета»? В чем, собственно, ценность королевы? Какова миссия этой роли? Королева — это инстинктивное стремление поддержать моральные устои, традиции. Гамлету нужно простить грех матери. Королева должна быть стихией женщины. То, что она мать, это заостряет копье мира, направленное против Гамлета. Мать — это тот объект, на котором происходит борьба Духа, пришедшего на землю через Гамлета. Очищенная ли она умирает? Это единственный человек, от которого Гамлет не отказывается. Факт очищения не важен, важен факт воздействия Гамлета на королеву, важна происшедшая в ней от

этого трагедия, ее раздираемость между злом короля и духом Гамлета; стихия женщины — к королю и стихия матери — к Гамлету. Королева не нашла в себе сил победить себя до конца. Королева не знает о том, что Клавдий убил Гамлета-отца. Чем вызвано предостережение Духа относительно матери? Дух хочет, чтобы Гамлет принял грех матери и простил ее. Если Гамлет простит мать, это значит, Гамлет прощает человека и не принимает зла в лице короля. В миссию Гамлета входит найти отношение к человеку: «Направь его и прости!»

В чем градация линии короля в этой сцене? Король ожесточился и начинает действовать отвратительными и земными средствами. В противоположность началу король здесь задушил в себе голос Духа, ожесточился и совершенно ясно, без колебаний действует. Раз уж королева находится под влиянием зла, нужно показать это, нужно показать ее загипнотизированным существом, стихией слабости, рабства. В чтении письма пошлость должна дойти до таких границ, чтобы перестать быть смешной и стать страшной по концентрации гойевского порядка. Страшно должно быть оттого, что отец смеется над такой дочерью, как Офелия. В этом концентрация зла. Полоний очень активен в созидании гойевских ценностей. Он творит на глазах у зрителей свою стихию сладострастной гнусности, жажды разложения. По отношению к королю, к Вельзевулу,— это мелкий бес. Полоний должен быть неудержимым бесом, чтобы у публики было желание остановить его. Ничего святого. В разговоре с Гамлетом Полоний думает, что он разыгрывает Гамлета. Смерть его — деревянная кончина: иначе Полоний и погибнуть не мог. Зло, как король, погибает тяжко, а зло меньше, как Полоний, погибает от щелчка.

Розенкранц и Гильденштерн. Может быть, это будущие Полонии. Это только орудия в руках короля. Почему их двое? Потому что их легионы. Они совершенно без лица, потрясающе одинаковы. Это пешки шахматной игры. В этом еще новая сторона зла: страшно, когда отсутствует «я», индивидуальность.

ПРОТОКОЛ № 4 *5 октября 1923 г.*

Вторая сцена второго действия

Эта сцена — параллель, противоположение первой сцене: как в первой сцене Дух все насыщает добром, так здесь все насыщается духом зла. Это мобилизация всех темных сил: сыскное отделение начинает работать. Вся сцена пропитана желанием, стремлением познать, разведать своего врага. Король в такой же мере действует под влиянием темного, злого духа, в какой Гамлет — под влиянием Духа отца. В связи с этим и Полоний не только приходит на сцену, чтобы разрушать влияние доброго Духа, но и приносит с собой темного духа. Лаэрт — почему нужна в пьесе эта фигура? Лаэрт противопоставлен героической фигуре Гамлета как мещанин. Его страдание, его борьба — все находится в очень примитив-

ном, земном плане. Это вспыхивающий темперамент. В Лаэрте скорее не мещанство, а блестящее, великолепное земное начало, слепое в духовном отношении. А поединок и отравленная шпага объясняются влиянием короля. И если скорбь и слезы Лаэрта на кладбище очень искренни, то они совсем стушевываются перед глубокой духовной скорбью Гамлета. В физическом плане Лаэрт более чем зрячий, но слеп в духовном. Лаэрт — стихия земли, и смерть его — смерть просветленного, другого Лаэрта. Чрезвычайно важна фраза Гамлета перед дуэлью: «Дай руку мне, Лаэрт». Эта фраза ранит Лаэрта, выбивает у него почву из-под ног, и на дуэли Лаэрт борется уже побежденный духовностью Гамлета. А Гамлет как частицу включает в себя Лаэрта.

Сцена Гамлета и Полония

Это растерзанное одиночество Гамлета. Это первая стычка, начало борьбы. Полоний для Гамлета сейчас — это суетные пустяки повседневщины. В чем стихийность момента? Это звено цепи, ведущей Гамлета к Свету. В чем динамика сцены? Что *делает* здесь Гамлет? Что и почему Гамлет читает? Гамлет тоже начинает борьбу, книга — только маскировка: видя насквозь Полония, он хочет обойти его как только периферию короля, поэтому Гамлет идет на короля, на борьбу с ним. Гамлет хочет быть или один, или с королем. Не начинается ли в этой сцене и в последующих отыскивание Гамлетом средств, чтобы бороться с королем? Несомненно, это есть, равно как в этой сцене есть и отзвук прощания с Офелией, но все это не есть динамика сцены. Эта сцена ведется контрдействием — Гамлет в сыскном отделении. В этом динамика и необычайность сцены: небо арестовано землей. Гамлет здесь стихийно отсутствует: тело допрашивают, а самого Гамлета нет. Он, если и борется, то главным образом своей пассивностью. Гамлет весь устремлен к королю и *по пути* сбивает эти препятствия. А Полоний совершенно исступленно работает. Король старается по кусочкам растащить силы Гамлета, Гамлет же старается *донести* до короля, не расплескать свои силы.

Выход Розенкранца и Гильденштерна и актеров

В этой сцене продолжение предыдущей линии. Актеры — это «белые посланники», это идеальный образ искусства. Очень ярко должны быть поданы все три элемента: радость, мудрость, воля. Весь зал должен подняться, зааплодировать, захваченный этим мощным излучением.

Розенкранц и Гильденштерн — азбука земной жизни; они слишком просто работают; они убивают своей простотой. В этой сцене они вышли как сыщики и потерпели фиаско, признались: «Да, мы шпики!»

Гамлет ухватился за актеров не головой, не сознанием: он почувствовал приток сил из духовного мира. Встреча с актерами приятна Гамлету, как встреча с кастой, не замешанной

в окружающем Гамлета зле. Гамлет просит читать, так как ему этого как бы не хватает; Гамлет хочет прикоснуться к этому источнику. Фраза о «мечтаниях бесплодных» может быть объяснена так: стремление Гамлета выполнить миссию так велико, что всякое ощущение своего стремления самому Гамлету кажется недостаточным.

Необходимо принять во внимание, что после получения миссии Гамлет проходит тернистый путь распада, формирования; это не шествие уже сформировавшегося светлого рыцаря. Ведь Гамлет получил от Духа не только миссию: «Пойди и убей короля!» Гамлету открылось, что весь мир — зло. Самые главные тернии на пути Гамлета — это сомнение в том, какой был Дух.

Путь богоискательства, богоборчества — это путь трагедии, а несение бога есть не трагедия, есть шествие. Гамлет, получив миссию от Духа, еще не знает, *как* действовать, и потому в душе его, переполненной активностью, накопляется мрак, который и выливается в монологе об актере. Гамлет говорит о *бесплодности* слов своих, всего, что он делал в поисках средств.

ПРОТОКОЛ № 5 *6 октября 1923 г.*

О монологе Гамлета в конце второго действия

В перечислении Гамлетом того, что сделал бы актер, мы имеем яркую иллюстрацию того, что Гамлет сам не знает конкретно, что он должен делать. Этот монолог и важен как искание средств, как трагический тернистый путь. Эти искания обостряются еще и тем, что Гамлет еще не уверен, против чего он борется.

О короле. Злой дух, влекущий короля, несомненно, принимает самые привлекательные — для короля — формы. Сознательно творя зло, он стремится к своему Прекрасному.

Первая сцена третьего действия

Это отказ, отречение от прекрасного земного. Гамлет не о себе заботится, а об Офелии: он хочет облегчить ей этот отказ, свой уход. Смысл сцены в том, что бой продолжается. Острота же сцены в том, что враждебные центры приближаются друг к другу. Здесь уже сам король в роли сыщика. Гамлету готовится самое страшное искушение: Офелия. Здесь вкрапляется новая, очень важная нота: начинает говорить совесть короля. Поэтому король идет в наступление, чтобы в случае, если Гамлет знает о его преступлении, принять самые решительные меры. От этой сцены хочется зерна момента, когда хирург накладывает нож. В этот момент как бы два острия: у короля в этот момент звучит в душе свое «Быть или не быть». В монологе «Быть или не быть» Гамлет *постигает* бытие человека и *принимает* путь, принимает бытие. Ценность этого монолога не в мечтаниях о самоубийстве, а в постановке вопроса бытия: Гамлет разрешает его и принимает бытие. Что касается ответа, то в этом важнее внутреннее постижение, а не

слова, при помощи которых можно было бы выразить ответ. Ответ же ясен: «Быть! и действовать!» Отсюда же и «Мышеловка», и разговор с королевой. В этом монологе Гамлет не жизнь принимает, а принимает свой крест, необходимость борьбы. «Вот отчего страданья долговечны!» — этими словами Гамлет принимает страдания и идет на страдания. «Быть или не быть» — есть непосредственное продолжение монолога «Какое я ничтожное созданье!». Офелия соглашается участвовать в замысле короля и Полония, потому что она *верит* им, потому что она думает, что они хотят помочь Гамлету, вылечить его от безумия. Офелия хочет спасти Гамлета, и все, что она делает, она делает, чтобы лучше было Гамлету. Ужасный момент пьесы, когда Офелия слышит сама от Гамлета: «Я не любил тебя!»

Отдавание вещей — это естественное следствие того слияния Офелии с Гамлетом, которое зритель видит в первой сцене второго акта. И сквозное желание Офелии помочь Гамлету, облегчить страдания его. И слова, которым ее, может быть, научили король, Полоний,— все эти слова звучат по-земному. Главное в Офелии: через отречение от себя облегчить страдания Гамлета, все сделать и перенести для него, и только в словах: «Какой высокий омрачился дух» — Офелия остается со *своим* страданием. Разрешения нет. Офелия знает только, что она сделала все, что могла, знает, что этого мало, и поэтому молится: «О силы неба, помогите ему!» В связи со всем этим фраза Офелии: «Тем более я была обманута» — должна звучать как радостная жертва огромной любви. И как Офелия о Гамлете, так и Гамлет трепетно заботится об Офелии и хочет сберечь ее от влияния отца. Это должно быть *величайшей сценой любви.* Их «ангелы» вместе, слились, и слова земные, странные для постороннего уха. Король должен испугаться той духовной высоты, которую он почувствовал во встрече Гамлета и Офелии. «Офелия, о нимфа!» — это обращение к «ангелу» Офелии. С момента ухода Гамлета Полоний и король так же не нужны Офелии, как и она им. Монолог Офелии «Какой высокий омрачился дух» — это есть первая ступень сумасшествия Офелии. После ухода Гамлета король весь наполнен предощущением, что Гамлет знает о его преступлении, а Полоний продолжает упорствовать в своем и ищет средства доказать, что Гамлет безумен от любви.

В чем стихия Горацио? Это луна Гамлета, это спутник души Гамлета, его охранитель. Единственное настоящее око на Гамлета и единственный, кому верит Гамлет. Горацио нужен для того, чтобы были места, где звучит настоящий Гамлет, так как с одним Горацио Гамлет говорит открыто.

Вторая сцена третьего действия

Чрезвычайно важно для линии Горацио, что Гамлет рассказал ему о том, что открыл ему Дух, о злодейском убийстве отца. Горацио сопереживает всему тому, через что проходит Гамлет, и разница лишь в степени восприятия. Горацио несет в себе

стихию истинной, чистой и жертвенной дружбы. Если Гамлет герой, то в Горацио есть нечто, что не дает ему возможности быть героем: он не борется, только охраняет борьбу. В Горацио есть уже сложившаяся мудрость, которая и диктует ему его линию поведения по отношению к Гамлету. Можно так сказать: мудрость Горацио принимает Гамлета, она за Гамлета. В этом оправдание Гамлета.

М. А. Чехов. Горацио — это великолепный земной рассудок, премудрость земная. Таков Горацио до встречи Гамлета с Духом, и он становится другим по мере развития трагедии Гамлета. Стихия дружбы пронизывает весь путь Горацио. Горацио в пьесе затем, чтобы показать, что Гамлет выше мудрости. Не нужно слишком высоко ставить Горацио. Он прекрасен, мудр, но по-земному. Он может только принять мудрость Гамлета, но отнюдь не может сам того же пережить. Можно думать, что Горацио когда-то пройдет то, что проходит Гамлет. Но именно когда-то, а сейчас это «мудрый друг» Гамлета. Можно быть эпичным — и это Горацио, а можно быть одухотворенным — это Гамлет.

Высшее, что можно достичь в земной этике и мудрости, есть в Горацио. Гамлет же прорывается в духовные, неизмеримо более высокие планы. Горацио за Гамлетом идет, и, конечно, катаклизма, переживаемого Гамлетом, у Горацио никогда не было. Горацио имеет право войти в духовные планы, но сейчас Гамлет и Горацио на разных планах. Иначе вся структура пьесы ломается. Героя трагедии на его пути сопровождают все *элементы земли* — от самых низких до высочайших — это Горацио.

ПРОТОКОЛ № 6 — *7 октября 1923 г.*

«Мышеловка»

Интересно отметить развитие действия по кускам: 1. Горацио, 2. Офелия и 3. «Мышеловка».

В динамике этой всей сцены неясен только кусок разговора с Полонием. Это момент самовыявления, момент потрясения. Здесь не важно, что он разговаривает, важно то, что Гамлет только что — во время «Мышеловки» — пережил. Сил нет сейчас же идти к матери: «Легко сказать — сию минуту!» Наряду с подъемом у Гамлета в данную минуту есть и страшная раздавленность. Сцена с Полонием дана как бы для того, чтобы показать, в каком состоянии Гамлет идет к матери. Также и сцена с Розенкранцем и Гильденштерном дана для того, чтобы показать момент, когда душа Гамлета поседела, поднялась дыбом от всего только что пережитого. Потому что нельзя поверить в такую динамику, что Гамлет может сейчас же после «Оленя ранили стрелой» пойти к матери. Ведь «Мышеловка» — это момент открытия всех духов, всех гробов.

Как объяснить разговор с Офелией? Гамлет всеми этими разговорами прикрывается на земном плане. Он внешне приспосабливается к этой «тюрьме». Это намеренное шутовство. А вся душа,

вся стихия Гамлета устремлена к «Мышеловке». Состояние Офелии в этот момент есть приятие безумия Гамлета, покой страдания. Но и это приятие и этот покой такие, от которых Офелия сойдет с ума.

Очень важно для всей сцены, что Гамлет здесь начинает какую-то магическую операцию, уже начинает открывать злых духов.

Линия короля в данной сцене — это дальнейшее развитие зародившихся в его душе предчувствий, подозрений, пробуждения совести. Он к спектаклю относится дружелюбно, он хватается за него, как за соломинку, желая отвлечь, развлечь Гамлета. Король и Гамлет друг друга как бы исследуют этим спектаклем. Король уже приходит на спектакль обреченный, очень настороже. В этой сцене присутствуют оба духа и между ними, собственно, идет борьба. И все, кто в этой сцене, захлестнуты этой борьбой, безотчетно ей подвластны, подчинены.

Состояние королевы: она как бы близка к пробуждению, проблеск, какое-то воспоминание. И от этого, от одновременного влияния обоих духов, королева мечется, и беспокойнее, чем кто-нибудь в этой сцене. Обращение к Гамлету — это желание королевы приблизить к себе светлого Духа. Королева — это единственный человек, в котором происходит борьба всех добрых и злых существ. Зритель должен любить королеву как жертву, как арену этой борьбы. Она *не поддерживает* то короля, то Гамлета, она *под обаянием* то того, то другого. У нее отнята своя воля. Но такой «колпак», такая «окутанность» не мешает, конечно, активности, рождающейся из стихий женщины и матери. До момента *пробуждения* перед двумя портретами в спальне королева не может оторвать от сердца ни короля, ни Гамлета. Королева, конечно, не понимает, чем раздосадован король, она обижена *за него*. Чтобы сыграть королеву, нужно перестрадать за нее, плакать за нее — только тогда можно принять в себя эту стихию.

Перед представлением у Гамлета — «ужас ожидания». Ужас и после представления. «Слова Духа — истина» — это не восторг, а ужас. Состояние королевы во время представления таково: «Я очень беспокойно сплю. Какой-то кошмарный случай». Офелия уже не тут: она наполовину сходит с ума. Слова: «Король встает!» — есть нечто большее, чем простое констатирование. Офелия видит больше, чем остальные. Актеры не знают, зачем играют. Они представители настоящего, чистого, аполитичного, в самом широком смысле, искусства.

Горацио. Вот момент, когда они слились с Гамлетом. Они оба в бою. Монолог «О час теней!» является противовесом другим местам, в частности монологу «Какое я ничтожное созданье!». Это монолог активности. Это переход, начало действия. Гамлет «Мышеловкой» вознесен на острие событий, он запылал своей миссией, и вот перед началом, перед тем, как ринуться действовать, Гамлет должен остановиться, осознать, *как* действовать: победить зло и простить Человека.

Третья сцена третьего действия. Молитва короля

В. Н. Татаринов предлагает взять монолог Гамлета очень сокращенно.

А. И. Чебан. Монолог необходим как последнее заострение того состояния, какое наступило после «Мышеловки»,— тернистый путь Гамлета таков, что он может быть жесток.

Вопрос о монологе оставляют открытым до выяснения в процессе работы

Смысл молитвы короля в том, что после молитвы, после этой попытки король падает еще ниже. Он даже и не молится, он только пробует молиться. Король в этой сцене — «на костре своей совести». Он хочет избавиться от муки, чтобы все было хорошо, чтобы скорее царствовать, властвовать. Зерно: «О мука страшная! Ведь я же не отдам!»

Четвертая сцена третьего действия

Здесь высшая точка — это после появления Духа слова Гамлета: «Мать, поведай Господу грехи твои».

М. А. Чехов предлагает выбросить слова: «Известно ль вам, что в Англию я еду?» — чтобы не нарушать того, что удалось Гамлету сделать с королевой.

Чем одержим Гамлет в разговоре с матерью? Какой характер его грубости? Это запал, идущий от «Мышеловки». При слове: «Мышь!» — Гамлет выполняет миссию, делает то, чего не сделал во время молитвы. Это момент, который был бы завершением пьесы, если бы за портьерой оказался король. Королева, конечно, узнает в этой сцене от Гамлета, что король — убийца. И трагедия королевы заостряется оттого, что она знает о преступлении и не может отказаться от короля. После этого сообщения королева еще совсем другая. Амплитуда ее колебаний между королем и Гамлетом становится еще огромнее. Королева освещается этим светом, который принес ей Гамлет, но так сильно влияние зла, что королева снова погружается в сомнамбулизм. Может быть, королева не вполне поверила Гамлету, приняв значительную часть его слов за бред сумасшедшего. Гамлет раскрывает перед королевой все пути и сквозное стремление его, чтобы королева пошла за ним. А линия королевы дальше в том, что она *замкнула* в себе то, что открыл ей Гамлет.

Решают: необходимо переработать текст этой сцены, чтобы передать, что Гамлет выполнил миссию по отношению к королеве, простил ее и *ждет* ее как союзницу[5].

ПРОТОКОЛ № 7 — *9 октября 1923 г.*

Проделывается упражнение «Перебрасывание мячей»
Читают третью сцену четвертого действия

Здесь торжество материалистических приемов борьбы. Ополчились против Духа пиками, стражами и т. д. Всю картину хорошо бы назвать: «Стража». Эта сцена — шарж на все земные способы

борьбы. Это машинные способы борьбы с Духом, потому все усилия и пропадают даром, не достигая цели. От этого есть в сцене какой-то оттенок комизма: с Духом борются как бы машиной. Король хочет «нечто убрать с пути», и весь комизм в том, *что* именно король *может* убрать с пути.

Линия Гамлета. Гамлет взят под стражу. Физически Гамлет в данную минуту ничего не может сделать. И Гамлет, и король до крайности наэлектризованы. Энергия Гамлета возрастает от этих физических препятствий. Весь тон Гамлета в этой сцене обусловлен повышающимся «активом». Он показывает королю, что не только все ухищрения, но и сам король бессилен против Духа. Смысл разговора в том, что Дух говорит о материи. Это творческий момент у Гамлета. Характерно для сцены: король очень бережет свое тело и нападает на тело Гамлета, Гамлет же никак не думает, не заботится о теле и нападает на дух короля. По линии роста Гамлета эта сцена важна как момент *борьбы со злом*.

Встреча Гамлета с квинтэссенцией зла. В этой сцене стихийность борьбы подчеркивается: 1. необычайной скованностью в материи (у короля) и 2. моментом гениальности (у Гамлета). В «Мышеловке» Гамлет постиг стихию зла, а отсюда — стихийная борьба с ним. Эта сцена — «Мышеловка контрдействия»: *король* ловит Гамлета. Если вообще в этой сцене, как и в ряде других, чувствуется какая-то «маска» у Гамлета, это объясняется тем, что гениальность есть всегда «маска» для толпы. При разборе не нужно искать эту маску, она сама получится в результате всей линии Гамлета. Это есть не более чем *характерность* Гамлета.

Пятая и седьмая сцены четвертого действия

В этой сцене важно выступление против Гамлета новой земной стихии — Лаэрта. Важно письмо Гамлета как еще новый прорыв к центру. Когда является Лаэрт, он становится центром, стержнем сцены. И вокруг этого стержня обвивается король, берущий Лаэрта в свой лагерь. И с самого начала король, внешне, может быть, очень спокойный, уже «прицеливается», ищет средства сделать Лаэрта из врага своим союзником. В этой сцене король, несомненно, «делает ход»: «Оставь его! Не бойся за меня: вкруг короля такая дышит святость...» И Лаэрт покорен «святостью» короля.

Сцена получения письма от Гамлета ради цельности стихий должна пойти после слов: «И искренне, глубоко огорчен». После слов королевы: «Умерла!» — необходима вставка: «Уход Лаэрта».

Линия королевы. В предыдущей сцене мы оставили королеву прозревшей и растерзанной. Необходимо напомнить об этом ее состоянии, так как в данной сцене это состояние продолжается, еще обостряясь. Королева здесь еще более раздражена вспыхнувшей совестью и силой, влекущей ее к королю. Интерес сцены королевы с Офелией, в частности, в том, что здесь перед нами «две сумасшедшие».

Линия Офелии. После сцены «Офелия, иди в монастырь» Офелия как бы кончает свою линию, она идет за Гамлетом. И данная сцена есть дорисовка этой линии слияния с Гамлетом. Королева

нужна Офелии, потому что в этом есть продолжение миссии Гамлета на земле: Офелия как совесть действует на королеву. Гамлет бросил семя в душу матери, но это семя нужно взрастить, и Офелия взращивает это семя. Офелию в королеве привлекает возможность чистоты в короле: так сказать, Гамлет в королеве. Конечно, *любовь* пронизывает всю эту сцену. Это не «сумасшествие», а мудрость, прозрение. Эта сцена должна быть обаятельной — прекрасной, трогательной. Здесь нет отвратительной эмоции страдания, слез, истерики, не должно быть жалобы. Страдание Офелии всю ее сдвинуло с места; это страдание, перешедшее за грань покоя. В этой сцене больше всего Духа, которым хотим мы пронизать всю постановку. Офелия в этой сцене отсутствует, она нездешняя. Она как бы не может чего-то на земле.

Три момента: 1. любовь, 2. страдание, 3. отсутствие успокоения на земле. И через все это — прозрение, мудрость.

Королева — жертва, а Офелия — приносящая себя в жертву. Страдание здесь так велико, что вместе сочетались мука и радость страдания. Сцена «отлетания души Офелии». Офелия видит бесконечность. А впечатление от этой отлетающей души: пленительнейшая музыка.

Король в этой сцене только присутствует, он смотрит оловянными мертвыми глазами, он как бы ничего не понимает. Публика должна видеть человека, который смотрит на непонятное. Король «ослеплен светом». В этом — стихийное столкновение короля со Светом. И только после ухода Офелии наступает осознавание, реакция на Свет. И насколько королева есть тьма колеблющаяся, рассеиваемая Светом, настолько король есть тьма, только сгущающаяся от присутствия Офелии. У короля цель: все скрыть, и потому ему так неприятно, что все происшествие с Полонием стало известным народу — «полицмейстер боится гласности».

ПРОТОКОЛ № 8 *10 октября 1923 г.*

Делают упражнение «игра в мяч» под музыку. В этом упражнении нужно искать как бы какой-то центр в груди, как бы присутствие какого-то существа в груди. Второе упражнение состоит в том, чтобы представить себе, что руки — два длинных луча, исходящих из этого центра в груди. М. А. Чехов просит упражняться, стремясь облагородить руки, так как руки имеют огромное значение в нашей работе, и мы должны начать хотя бы с того, чтобы избегать привычных, обыденных движений руками. Что касается результатов, они обнаружатся по мере работы: руки сами ответят на эту заботу о них.

Первая сцена пятого действия. На кладбище

Что дает эта сцена в смысле сквозного действия? Мысль, заложенная в этой сцене: «Как пусто и ничтожно все земное». Гамлет еще раз отказывается от земного, постигает ничтожество земного.

И это постижение земного, прощение зла здесь так велико у Гамлета, что он как бы теряет острое желание убить короля. Письмо Гамлета своим тоном ясно показывает, что в Гамлете произошла перемена, в тоне его появилось новое. Действие не падает, потому что здесь мы видим Гамлета не гуляющим, а «летящим на курьерском» к завершению своей миссии — убийству короля. Эта сцена важна как развитие предыдущих линий Лаэрта и Гамлета, как момент столкновения этих двух стихий, как трамплин для последующих событий. У Гамлета очень важно отметить новую линию «покаяния» по отношению к Лаэрту. Но бой с Лаэртом, столкновение, конечно, есть.

С. В. Азанчевский. Трагедия Гамлета, по-моему, в борьбе с самим собой, со всеми своими страстями. По нашей линии получается как бы триумфальное шествие и борьба только с внешними препятствиями. На это перенесен центр тяжести трагедии.

Ответ. Человеческое — при нашей линии — не пропадает у Гамлета. Борьба с внешними препятствиями и есть борьба с самим собой, со своими страстями.

С. В. Азанчевский. Мне представляется чрезвычайно важным самое острое выявление куска «Распалась связь времен». Этот кусок полного распада и борений Гамлета продолжается до момента смерти Гамлета, которая в таком случае еще более выиграет: смерть как просветление. При нашем толковании получается Гамлет, действующий без ошибок. Мне представляется, что Гамлет к моменту смерти запутан максимально в этих своих исканиях и борениях.

М. А. Чехов. Расхождение наше только в том, что вы всю трагедию хотите видеть в одной личности. Мы же стремимся достичь этого всеми персонажами, всей сценой. В первом акте Гамлет запутан, а по мере выполнения своей миссии он не запутывается, а распутывает все и переходит через смерть в другой план. Путь Гамлета тернист, труден, а не триумфальное шествие, так как каждый шаг дается Гамлету с борьбой. Именно тернии-то занимают нас в этой постановке.

В сцене с Лаэртом не только столкновение с Лаэртом, но и еще одна победа Гамлета: зритель должен увидеть, насколько выше скорбь Гамлета, чем слезы Лаэрта. Это очередное отношение к людям — как к Полонию, к Розенкранцу и Гильденштерну и т. д. Столкновение с Лаэртом — это сцена, где мы видим Гамлета негодующим (за Офелию). Это рыцарь, защищающий свою святыню, не рыцарь Духа, а рыцарь Любви. Мы видим здесь всю полноту сердца Гамлета. И весь Гамлет здесь другой: новые ноты, новый звук голоса. Эта сцена — внезапный торжественный прорыв тайны любви Гамлета к Офелии. Сопоставлением любви своей и Лаэрта Гамлет выполняет свою миссию: он Лаэрта ведет к Духу. Развитие пьесы через эту сцену заключается в том, что это «шпора» к дальнейшему, что это «разорванный мост», через который должен пролететь «курьерский поезд» Гамлета.

Сцена могильщиков

Как трактовать могильщиков? В. С. Смышляев толкует их как шутов, вставленных для того, чтобы дать отдых публике. Еще одно толкование: доведенное до гротеска начало Полония, короля и т. д. Пляска страшных сатанинских существ над могилой. Третье, неинтересное толкование: две бытовые фигуры.

Бытового смеха быть не может. Очень интересно было бы сочетать комизм и сатанизм. Не опасно ли это, не оскорбительно ли для Офелии? Эти фигуры должны быть юмористичны. Если Первый могильщик — философ, то Второй — это сама непосредственность, правда, жизнь, цветок, выросший на могиле. Только избежать русского быта. Первый могильщик — определенный философ, циник, софист. Какие это стихии? Может быть, это стихии цинизма и глупости, противоречащие мудрости Гамлета и чистоте Офелии. Могильщики как бы разрешают все вопросы. В их глупости есть какая-то мудрость, простота.

Есть замысел: когда найден будет «корень», сцена должна быть импровизационной. Несомненно, в них есть легкомыслие. У них отсутствуют «вопросы», но они не глупые. Это дети, стихия ребячества.

Во встрече с могильщиками Гамлет настойчиво постигает какую-то идею. И она не столько Гамлету нужна, сколько нужно, чтобы в этом месте пьесы была постигнута эта идея. И Гамлет постигает эту идею.

Вторая сцена пятого действия. Дуэль[6]

В этой сцене — страшные судороги короля и особенно тихий, просветленный Гамлет. Вообще, в этом акте судорога в окружении Гамлета. Но начинается это с торжества благополучия. Это как бы «финиш», к которому король стремился. С момента, когда королева выпивает отравленный кубок, начинается судорога короля. Король спасает что может в этой катастрофе, и главным образом — самого себя.

По линии Гамлета. «Курьерский поезд» не останавливается. Гамлет сразу не убивает короля, потому что он сначала должен уплатить долг: биться на поединке с Лаэртом.

Как пьеса кончается? Выполняет ли Гамлет миссию? Фортинбрас, как апофеоз, будет. Но как его сделать — еще не решено[7].

Вывода мы не делали ни разу, проходя все развитие трагедии. Вывод, ответ, если он и есть, то, во всяком случае, не полный, не абсолютный. Конечно, должна быть какая-то точка. Но дается ли здесь ответ на поставленный вопрос бытия, или ответом служит сама постановка вопроса — это все выяснится в процессе работы.

Упражнение. Выучить стихотворение, понять его смысл, начать читать стихотворение со всем проникновением, которое вы можете вложить, и постепенно рядом с собой начать представлять сущест-

во, слушающее это чтение, и дойти до того, что ваше «я» совершенно перешло в этого «слушающего». Упражнение сложное, требующее большого терпения.

Материал: Пушкин, Шекспир (в подлиннике), Новалис (в подлиннике), В. Соловьев.

Стройте свою работу в этом упражнении на доверии: лучше укреплять себя верой, чем ставить себе препятствия неверием, недоверием к тому, что делаешь.

ПРОТОКОЛ № 9 *11 октября 1923 г.*

Делают упражнения:

1. «Игра в мяч».
2. «Руки — лучи».
3. Найти чувство, что поешь руками ту мелодию, которую в это время играют.
4. Найти чувство, что у рук есть как бы легкие крылья, и с этим чувством искать различные движения руками.

Дальнейшая работа над пьесой будет заключаться в том, что мы будем читать по ролям, непременно соблюдая следующие два условия:

1. Как бы в первый раз понимать смысл читаемого.
2. Стремиться выполнить основное положение творчества: имитировать свою фантазию.

Главное при этом — легкость. Нужно перенести центр тяжести [8] с самого себя на кого-то другого, на какого-то гения театра, искусства, нашей студии в частности. Имитируя, изображая то, что дает мне моя фантазия, не стремиться очутиться внутри этого образа, потому что при этом актер перестает быть художником, а превращается в сумасшедшего. «Изображать» — не значит наигрывать: имитировать свою фантазию можно лишь тогда, когда действительно увидел или услышал (будет и такая стадия, когда будешь слышать образ). «Задачи», конечно, остаются, так как без них получится хаотичность. Если вы будете вспоминать лучшие моменты своего творчества, вы увидите, что творческий процесс так у вас и протекал. Шекспир является таким писателем, образы которого приходят очень скоро; с «Детьми Ванюшина» это сделать очень трудно, а может быть, совсем невозможно. Обращаясь с вопросами к своим образам, мы должны спрашивать о том, как нам играть «стихийно».

М. А. Чехов предостерегает от ошибки, состоящей в том, что, увидев образ, можно сейчас же начать переделывать его по-своему. Поэтому нужна осторожность и послушание, подглядывание и подслушивание образа [9].

Пробуют так читать первую сцену первого действия

Каждое режиссерское замечание передать «ему», тому образу, который подсматриваешь, и стараться не самому осуществлять это

задание, а увидеть и услышать, как это задание выполнит образ. На спектакле же должно получиться беспрерывное ви́дение этого образа. Вместе с образом может появиться ви́дение и того места, где происходит действие. Образ ответит со временем на все вопросы: какое сквозное действие, какие движения и т. д.? Актер должен прийти к тому, чтобы в своем творческом процессе суметь выключить сознание или, вернее, рассудочность. Не забывать, что *при нашей работе* главное — это легкость.

Горацио для Бернардо, Франциско, Марцелло является разгадчиком явлений Духа. Есть действенный ритм в этой сцене смены Бернардо и Франциско.

Поскольку режиссер может и обязан делиться своими «ответами», то есть тем, что режиссер подслушал сам?

— Режиссер обязан никак не церемониться; режиссер предъявляет актеру прежние требования. Весь человеческий язык годится: требовать, показывать, добиваться нужно по-прежнему. Все эти требования режиссерские только вдохновить могут актера, заставляя его еще и еще активнее обращаться к образу. Конечно, не может быть и речи о том, что эти останавливания режиссера могут сбить актера: можно сбить человека, сбить же образ невозможно.

Вопрос: «Ждет ли Франциско появления Духа? Не звучат ли его слова как вопрос к Духу? Откуда и с чем приходит Бернардо?» На задаваемый режиссером вопрос актер непременно должен получить ответ у своего образа.

Ожидая каждую секунду появления Духа, Марцелло хочет вовлечь в это ожидание и Горацио. Вот эта задача и лежит под его словами. Бернардо говорит о Духе, потому что он *не может не говорить* о Духе.

Проводя этот новый способ, мы должны бороться главным образом с опытом халтуры, которая является прямой противоположностью тому, чего мы добиваемся сейчас. Мы идем к сверхэмоциям, эмоциональный театр должен отойти. Благодаря тому, что мы начинаем смотреть настоящими глазами, можно начать читать пьесу, работать над ней с любого момента. Постепенно появится ощущение — может быть, даже после сегодняшней репетиции, — что около вас новое существо — это и есть ваш Марцелло, Горацио, Франциско и т. д. Будет ощущение неразрывной дружбы с ним. Из всех случаев неудач и затруднений выходить одним способом — при помощи смеха: над собой, над другими — это все равно.

Марцелло. У меня беспрерывное ощущение, что я «на страже»: мои «разведывающие лучи» все время ищут, как щупальцы, ждут явления Духа.

Упражнение. Слушание музыки, хроматические гаммы: 1. грудью, 2. животом, 3. правой рукой, 4. левой, 5. правой ногой, 6. левой.

Дома: напрягайте и освобождайте левую часть груди, словно превращая ее в мощный проводник. Всего упражнения дома не

делать, так же как нельзя делать это упражнение без музыки, потому что существо музыки здесь очень важно.

Продолжается работа над первой сценой

Отметить моменты: 1. появление Духа — «Вот оно!», 2. исчезновение Духа — «Был и нет его!».

Вторая сцена первого действия

Мечтание — это есть стремление самому создать образ, мы же должны уметь отдаваться образу. Когда актер готовит роль в три дня, он не доходит даже до первого проблеска образа, он только организует запасы своего внешнего опыта. Мы же будем в состоянии играть только тогда, когда мы будем видеть образ так ярко, что будем не в состоянии не играть. Образ есть существо, самостоятельно живущее, а никак не мое изобретение, измышление. При работе с образом — не измышления, а получение, принимание свыше. Важно осознать этот процесс и уметь всегда отправляться за ответом к образу [10].

Как Полоний относится к королю в данный момент? Есть предчувствие того, *что* в дальнейшем будет очень легко связываться с образом? Уже ненужным становится этот мучительный вопрос «Вышло или не вышло?».

Не нужно сейчас пользоваться всем голосом, нужно только намекать, делать рисунок наброском, чтобы не затруднить себя никакой обязанностью. В таком случае, если имеешь право *не кричать*, будешь орать, когда *действительно* захочешь. Этот способ работы дает право раскапывать любое место роли. В этом аромат и легкость.

Упражнение. Взять монолог из Шекспира или Гёте (в подлиннике). Очень внимательно читайте монолог — через образы. Стараться увидеть, что сделал в это время образ. Замечаете, что на этот процесс ушло, например, две минуты. Затем в течение десяти минут, то есть в пять раз больше, внутренне проигрываете то же самое. Это сделать на ночь перед сном. А утром пройти этот же кусок в обратном порядке.

ПРОТОКОЛ № 10 *12 октября 1923 г.*

Делают упражнение «игра в мяч» под музыку. Под музыку же делают мелкие движения, чтобы воспитать в себе чувство, что любое движение можно уметь делать с эстетическим наслаждением.

М. А. Чехов напоминает о том, что при нашей работе мы имеем право не пользоваться голосом. Вообще, нужно раз навсегда уничтожить эту манеру, что каждый каждому «чека»: нужно дать себе полное право ошибаться, проваливаться, впадать в самый логичный, может быть, тон, ища возможности сымитировать свой образ. Кроме того, нужно ощутить в себе легкость показывания. (Е. Б. Вахтангов неважно играл на биллиарде. Однажды, играя с Михаилом Александровичем, он сказал: «Вот я сейчас *покажу*,

как играю на биллиарде» — и один за другим уложил в лузу все шары.)

Читают по ролям сцену Лаэрта, Полония и Офелии

Отметить в комнате присутствие Духа.

Полоний торопится? Нет, у него есть время.

Схематически должно получиться, что разговор между режиссером и актером как бы обычный, но говорят они о существах, выше их лежащих.

Как, в каком состоянии уезжает Лаэрт?

Посмотрите Полония в стихийных обстоятельствах, в предощущении Духа. Да, у Полония есть тревога, не чувствую пока желания объяснить это тем или иным способом.

Состояние Лаэрта: присутствие Духа, ощущение неосознанной опасности от Гамлета.

Есть ли у Офелии одновременно и тяготение к Гамлету, и то, что ее отрывают от него? — Да.

Ведь Лаэрт стремится уехать во Францию. Почему он задерживается, почему разговаривает с Офелией?

Всякий вопрос режиссера нужно понимать лишь как наводящий.

Мог ли Лаэрт уехать, не сделавши с Офелией того, что он делает в этой сцене? У Офелии в первый раз сомнения по поводу Гамлета? Мне кажется, что в первый раз. Офелия поверила Лаэрту или еще хочет поверить? Как ни тяжело это для Офелии, но она глубоко поверила Лаэрту.

Если не видишь чего-то в образе, нужно яснее поставить вопрос. Если не видишь всего образа, можно составлять его по частям.

Офелия очень доверяет отцу. Нужно принять во внимание, что речь идет о сокровеннейшей части души. Полоний отдает приказ. Есть здесь даже элемент насилия, действенное желание прекратить, оборвать. Оцените, что Офелия дважды слышит от отца: «Не верю!» — «Я повинуюсь вам» — Офелия вся покорилась, стихийно верит.

Вторая сцена первого действия.
Встреча Горацио с Гамлетом

Как служебный, актерский аппарат должен только помогать выявлению того, что идет от образа. Попробуйте лишить себя этого образа, оставить только актерство — в его обычном, самодовлеющем виде — сразу получится огромная ответственность и паническое желание *что-то* организовать, сделать, между тем как под этим *что-то* скрывается пустота.

Насколько в Гамлете присутствует и заложена мощь, которая потом будет бороться? Насколько в его духе страдающем таится эта мощь? Не происходит ли подсознательного заряда? — Гамлет должен встретиться с Духом.

Где мощь, с которой Гамлет пройдет весь путь? Как видит он мать, идущую за гробом, и что эта картина с ним делает? Что вызывает в нем образ короля Клавдия?

Гамлет предчувствует. Это предчувствие раздавливает его или укрепляет? — Укрепляет.

Очень важно увидеть, как Горацио входит в комнату.— Пока еще не вижу.

Торопится ли Горацио разыскать и рассказать все Гамлету? — Все зависит от Гамлета, от его состояния, чтобы можно было ему все рассказать.

Читают по ролям вторую сцену второго действия

Королю — спросите, какая стихийность в данном месте? За что жалко королеву? От чьего имени говорит королева? Как король влияет на королеву?

Какие руки у Гильденштерна? Нет ли у него честолюбия — в пребывании здесь?

Искать стихию связи короля с королевой.

Не шутит ли Полоний, нет ли желания понравиться? Нет ли смакования? — Да, все это есть. И вместе с тем желание скрасить новость о безумии принца.

Какая основная мысль мучит короля?

Не держит ли Полоний письмо так, чтобы его мог читать и король? Как сам относится к письму? — Поразить хочет короля письмом. Вся сцена несется к смеху. Оттого, что все оказалось так просто, так радостно легко: «Что с Гамлетом?!» — «Мука, он влюблен!» «Ах, как хорошо!» У короля надежда: может быть, все можно объяснить очень просто?!

«Моей красавице» — это стихия гнусности, издевательство над своей плотью.

Знает ли Полоний наверняка, что он поступил правильно? Может быть, наоборот, нужно было дать развиться этой любви Гамлета к Офелии? — Нет, он верит, что верно поступил. Но не очень знает, какой будет результат.

Королю — спросите про совесть во всей этой сцене. Король все время стремится к благополучию, а благополучие никак не удается.

«Нельзя ли разведать поближе?» — здесь пропадает официальность, разговор продолжается на дружеской ноге.

Спросите — какие у королевы глаза.

В чем смысл этого напора Полония на короля?

Сцена с Первым актером

Актер принимает настроение Гамлета. Гамлет же начинает монолог в том тоне, в каком Гамлет хочет жить. Актеры — светлые люди: один читает и все с ним читают. Они вместе одно играют. Актеры — все мощные.

Только Гамлету читает или ведет сцену, играет перед зрителями? — На весь мир читает.

Какой горизонт, какой диапазон сейчас у актера? Смущает их, что попали во дворец? Во дворце они еще прекраснее, как свежая, бодрая струя. Нет ли элемента несения какого-то сосуда? Когда человек говорит, он всегда что-то несет.

Как с этой точки зрения зазвучит дворец? Полоний?

По мере чтения актер вырастает, вырастает и стоит над всеми как прекрасное огромное существо.

Этот новый способ работы ликвидирует споры между актером и режиссером и, следовательно, дает необыкновенную экономию времени.

ПРОТОКОЛ № 11 *13 октября 1923 г.*

М. А. Чехов. Постараемся осознать одну маленькую сторону упражнения с мячом. В нашем внутреннем аппарате мы имеем элементы: мышления, чувствования и воления. Подлинная сила каждого из этих элементов огромна, но мы не умеем в жизни вскрывать в себе всей силы этих элементов, и только в моменты творческие слегка приоткрывается завеса, скрывающая за собой всю мощь чувствования, мышления и воления. С другой стороны: я могу быть и некрасивым, но по-своему гармоничным. Гармония тела — непременное условие для того, чтобы все три элемента выявились ярче. Попробуйте с утра просыпаться гармонично, и вы ощутите это. Как художники, мы должны получать образы из мира эстетики, и мы должны знать, что этот мир откроется только при условии гармоничности каждого из нас.

Упражнения под музыку.

1. «Игра в мяч».

2. Ощущайте, по возможности остро, что «центр» находится в груди. Попробуйте двигаться, ходить вперед, назад: оттого, что движется «центр», он и вас влечет за собой. Попробуйте ощущение, что «центр» пригибает вас к земле.

3. «Игра в мяч» с одним новым условием: непрерывно двигайтесь, как бы оттого, что в комнате беспрерывные токи, волны, которые вы воспринимаете через ваш «центр».

4. Слушание хроматических гамм телом.

Читают по ролям четвертую сцену первого действия

Гамлет на террасе

Отметить холод.

Как чувствует Гамлет стихийность зова Духа?

С. В. Азанчевский. Для того чтобы имитировать образ, мне нужно, во-первых, как бы подготовить себя, ввести себя туда, где находится образ. И, во-вторых, мне непременно нужны задачи.

М. А. Чехов. Если нужны задачи, найдите ее, отправьте ее тоже к образу и следите, подсмотрите, как образ будет действовать. Да и задачу нужно искать, справляясь с образом.

В. Н. Татаринов. Невозможно сразу взять стихию. Задавайте вопросы образу. Этим вы приблизите себя к нему, увидите его ярче.

С. В. Азанчевский. Как быть с тем, что часто я не принимаю рассудком того, что вижу в образе.

М. А. Чехов. Обо всем, чего не принимаете, задавайте образу вопросы.

А. И. Чебан. Самого себя не нужно ставить на место этого образа, потому что тогда сейчас же появится необходимость «переживать», то есть возвращение к прежнему.

С. В. Азанчевский. Очевидно, дело в том, что мне лично необходимо больше будирующих, наводящих вопросов.

Для Горацио важно отметить следующее. Предощущение грозы, беды для Дании. Стремление через Гамлета разрешить загадку Духа. Какие отношения между Гамлетом и Горацио? Стихия дружбы, обожание в Гамлете его гениальности, необыкновенности его существа. Горацио приехал в Эльсинор, потому что не мог не приехать. Для Горацио Гамлет — избранник, единственный из всех.

Образ нельзя оставлять в покое. Нельзя стремиться увидеть в образе то, что уже видел. Нужно забрасывать образ вопросами, стремясь увидеть в нем все новое и новое.

«Гром пушек и литавр» — это как бы обратный магнит, напоминание о жизни земного плана, тяга к этой жизни. Гамлет воспринимает это как контраст, как «танцующее мракобесие». Этот факт Гамлетом ощущается как имеющий непосредственное отношение к тому, что предстоит ему и его друзьям на террасе,— это пляска чертей перед Страшным судом. Это пир короля отягчает и обостряет появление Духа. И ожидание Духа и «гром литавр» — равны по остроте. Есть и такой элемент: «Ага! Кажется, и король предчувствует Духа!» У всех, кто в этот момент на террасе, есть как бы чтение мыслей короля. Это не ликующий, а вопящий в последних судорогах ад.

Гамлет не только видит Духа, но и хочет узнать, добрый он или злой. У Гамлета стихийное тяготение к Духу, полная отдача себя Духу. «Я разгадать хочу», «Мне жизнь моя ничтожна» — никаких препятствий нет, Гамлет стихийно стремится за Духом. Под этими словами есть радость освобождения ото всего, что мешает следовать за Духом.

Начало второго действия.
Офелия и Полоний

У Офелии целиком звучит вопрос: «Что сделал со мной Гамлет?» — а не ответ Полонию.

Встреча Офелии с Гамлетом была только что? — Да.

В чем стихийность, острота линии Полония? Он выжигает из Офелии, торопит. Он чувствует первые результаты своего приказа. Трагизм сцены в том, что Полоний как бы высасывает сведения, чтобы потом принести их королю, то есть отдать на поругание и издевательство. В этой сцене Полоний получает огромный заряд на все следующее действие. И все дальнейшее, что Полоний заставляет делать Офелию, она делает в полной чистоте, совершенно веря отцу.

Когда вбежала Офелия, Полоний не испугался, а, скорее, вздрогнул, как сыщик, как ждущий результатов своего приказа. Полонию: искать жадность выпытывания. «Вот истинно безумие любви!» — нет ли под этими словами какой-то грандиозной «точки»? Стихийной радости от подтверждения своих догадок? Трагичность сцены в сопоставлении: чистоты Офелии и чисто полицейского поведения Полония.

Третье действие

А. И. Чебан. Мне кажется, что вся работа, все вопросы к образу по поводу нового места роли будут острее, если вспомнить предыдущую линию.

М. А. Чехов. Напоминать линию короля в предыдущих сценах. В начале третьего акта очень важно, что король первый раз сам в роли сыщика.

Розенкранцу: загляните в безликость. Его самого нет, он всем «соответствует», во всех «как бы ныряет». Существует лишь как тень. Король относится к Розенкранцу и Гильденштерну как к пешкам. Он пребывает на троне. Какая в такие моменты королева? Очень значительно должна звучать фраза: «Он вас просил прослушать представленье». Искать в линии короля резких переходов из мрака к полному (кажущемуся) благополучию и снова к мраку. Есть у короля какая-то «близорукость».

ПРОТОКОЛ № 12 *14 октября 1923 г.*

М. А. Чехов. Если не делать хотя бы одного из упражнений очень настойчиво, упражнения не принесут никаких результатов.

Упражнения.

1. «Игра в мяч» под музыку.
2. Слушание длинного ряда повышающихся аккордов, причем нужно искать, какой жизненный тонус, какая походка соответствуют данному аккорду. По знаку — делается точка. Тонус, зафиксированный последней точкой, предлагается хранить возможно дольше во время репетиции. В дальнейшем стремиться достичь того, чтобы тело утомлялось возможно меньше.

М. А. Дурасова. Мне кажется, что именно аккорды, вроде тех, что были только что, очень помогут в сцене безумия Офелии, в ее песенках.

И. Н. Берсенев. Как выправляется *неполнота* ви́дения актерского образа?

Ответ. Режиссеры должны следить за этим, постоянно останавливая актера, задавая ему наводящие вопросы.

Перед репетицией М. А. Чехов предлагает всем режиссерски увидеть образ всего спектакля «Гамлет», затем предлагается увидеть свой образ (роль) по всей пьесе.

Гамлету оценить: 1. последний приказ на поле битвы и 2. стремление к Горацио как к другу.

Горацио: хочет проверить сам, виновен ли Клавдий. В тяжелый и страшный час *поддерживает* Гамлета. Особенно жутко начинает чувствоваться «событие во дворце».

С. В. А з а н ч е в с к и й. Очень беспокоит меня отсутствие «отношения Горацио к Гамлету», так сказать, «глаз Горацио на Гамлета».

А. И. Ч е б а н. Помогайте себе так: старайтесь подслушать это отношение как звучание души Горацио, как музыку, как струны, резонирующие на Гамлета. Горацио стихийно *не может не быть* с Гамлетом. Момент «Марша» — это момент схождения двух враждебных армий. Сейчас последует бой. Фраза: «Что актеры, готовы?» — имеет значение боевого приказа. Нет ли сейчас в самочувствии королевы по отношению к Гамлету: «Прими меня и короля, вместе!»? Общее зерно: никому не весело, все предчувствуют. Все должны выяснить свое отношение к сцене Гамлета и Офелии.

Линия королевы: 1. стихийная устремленность устроить, привести все к благополучию, 2. предчувствие, непонимание, безвольность, потерянность.

Для чего написана сцена Офелии и Гамлета — по сквозному действию? Гамлет ищет поддержки, и Офелия бессознательно помогает ему. У Офелии здесь — стихия высшей любви к Гамлету, она как бы благословляет его на бой, на тот путь, на который его послал Дух. Здесь у Офелии по отношению к Гамлету есть стихия материнства: Офелия бережет, охраняет Гамлета, все прощает ему. Все чувствуют значительность этой сцены. У всех ожидание непостижимого, ужасаемого, сверхневероятного от Гамлета. Каждое его движение имеет огромное значение оттого, *что* под этим движением. Острота ставки Гамлета выясняется уже в начале, в разговоре с Горацио.

Актеры несут Свет.

Пролог врывается как луч солнца во мрак общего состояния. Архангельская труба; какая-то чудесная дисгармония. У актеров есть элемент «купания в Свете»; серебряное звучание; обаятельность, заразительность.

Как все присутствующие слушают представление?

У актеров радость самодовлеющей игры, игры божественной, очищающей. Каждое малейшее проявление — жест, слово — все приятно, все наполняет эстетической радостью. Они — романтики. Хотелось бы, чтобы в этой романтике были крупные, глубокие задачи. Актеры должны пользоваться всем диапазоном актерской выразительности.

Король бежит с представления, как крыса, бежит, гонимый совестью.

После «Мышеловки» Гамлет безудержен, стихийное несение вверх, вниз, всюду.

Разговор с Полонием — разговор с периферией короля. Разговаривая с Полонием, Гамлет исследует через него состояние

короля. Кроме того, Гамлет «собирает материал», останавливается на мгновение, прежде чем ринуться действовать.

Сцена молитвы короля

Искать стихийность. Король не осознает до конца своей вины; молится только от животной боли, страшной, дьявольской муки. Монолог состоит из двух попыток подобраться, подняться к небу — и падений снова, еще глубже, еще больнее на землю. Король бьется между небом и землей. «Спасите, ангелы» — вырывается как вопль.

«Слова на небе, мысли на земле» — все в короле застыло, оцепенело, как глыба.

Это единственная и последняя возможность у короля прорваться к небу, и после того, как это не удалось, наступает окончательное оцепенение.

Королева рисуется очень меняющейся; в ней как бы проходит стихия Гамлета.

ПРОТОКОЛ № 13 *16 октября 1923 г.*

Второе действие. «Что вы читаете, принц?»

Упражнения перед репетицией.

1. «Игра в мяч» под музыку.

2. Слушание аккордов.

Полонию: оценить, что это сцена контрдействия.

Книгу Гамлет несет как ширму, на случай приставания с чьей-нибудь стороны. Состояние Гамлета: «один» и отчасти — «да минует меня...».

У Полония: выслеживание, допрос Гамлета. Полоний уходит от Гамлета обрадованным, убедившимся в правоте своих подозрений.

Б. М. Афонин. Гамлет весь пронизан «стальной» стремительной линией действия, а все хитросплетения Полония он перелистывает и прочитывает, как детскую книжку, как нечто очень ясное, очень примитивное.

К образу Полония: он притворяется, надевает маску (перед Гамлетом), но *плохо* умеет сдерживаться.

Монолог «Быть или не быть»

Заострить темп: «Сейчас принимаю решение». Оценить высочайшую действенность этого момента. Держит в руке яд. Решение и отмена решений остро сменяют друг друга: и бытие, и небытие одинаковы, страшно близки, и как мольба о спасении выливается: «Офелия, о нимфа...» Кончить монолог активно: «быть» — «не быть» равны, Гамлет активно принимает миссию.

«Он не любовью болен» — под этим у короля: 1. решение для самого себя, 2. приказ, 3. желание сделать это как бы для пользы принца: «Быть может, море, новая страна...»

Полоний не отказывается от своей миссии и предлагает еще попробовать испытать Гамлета. «Ну, что Офелия?» — под этим скрывается неловкость перед королем и какой-то щипок Офелии: «Вот я был прав... Силки для глупых птиц!..» Есть и боязнь новой неприятности от Офелии: «Вот еще эта сойдет с ума!» И если король в панике («Нет, он не любовью...»), то Полоний в еще большем волнении: стихия рабства должна продолжаться.

Сцена с могильщиками

Образы: земляные люди, кроты, только изредка на минутку вылезают на свет. Раса могильщиков: двадцать четыре поколения роют могилы. Не родившиеся, не готовые люди, люди без психологии. Второй могильщик — «гробарь» среди могильщиков.

Гамлет проходит через кладбище — постигает смерть, а могильщик не думает о смерти.

Юмор должен получиться не столько от игры, сколько от столкновения идей, стихий.

Вместе медитируют — могильщики и Гамлет — над черепом Йорика.

ПРОТОКОЛ № 14 *17 октября 1923 г.*

Упражнения.

1. Слушание хроматических гамм телом: люблю — грудью и животом, ненавижу — животом и грудью. Условие: чувствовать себя автором этих звуков.

2. «Игра в мяч» под музыку. Музыку нужно слушать «центром» в груди.

3. «Руки — лучи».

4. Двигаться (гуськом), стремясь достичь полной легкости.

Репетиция отменена ввиду отсутствия Чебана, Дурасовой, Скуковского, В. Попова и других: на репетиции «Любовь — книга золотая» [11].

ПРОТОКОЛ № 15 *18 октября 1923 г.*

Дается новое упражнение: уметь в любую минуту во всем — в людях, в вещах — находить смешное. Цель упражнения: разбить установившееся мертвое отношение к внешнему миру. Параллельно с этим нужно уметь прекращать непроизвольный, природный, смех с тем, чтобы отыскать в рассмешившем объекте что-нибудь важное, серьезное, значительное. Такое же прекращение (произвольное) смеха должно быть концом предложенного упражнения, когда оно удается, когда объект действительно рассмешит вас. Пробуют отыскать смешное в стуле. Объяснение: если есть улыбка на этот стул, этого уже достаточно пока, так как важно, что отношение к стулу уже изменилось.

Упражнения.

1. Слушание хроматических гамм. Прибавляется слушание всем телом.

2. «Игра в мяч» под музыку. Условие: запретить лицу выражать радость, наслаждение от игры. Стараться ощущать это всем телом, как бы выключая лицо.

3. Ходить с ощущением полной легкости: сначала под музыку, а потом вне ритма, без музыки.

Сцена с Духом

Что значит — говорить с Духом? Дух не имеет определенной точки пребывания. «Я дальше не иду» — Гамлет доходит до грани, он не может больше выдержать физически. Слова Духа произносятся не одним человеком, эти слова должны заполнить все пространство. Видимым, как материя. Духа не будет, может быть, это будет световое пятно, луч. Слова Духа — это реальный звук, который и тут и там — везде. Хор — это одна из красок Духа, но нужно еще найти краски. Бытие Духа — *реально*[12].

А. А. Гейрот. Нужно ввести зрителя в монодраму, нужно ввести зрителя в то состояние, которое бывает у человека в состоянии ужаса, оцепенения перед неизвестностью, когда слышатся какие-то шумы в ушах, биение крови.

Мне кажется, что мысли (слова) должны доходить до зрителя как отзвук звука, как тень звука. Мысль подается, чтобы толкнуть сознание. И звук значительнее должен быть, чем слова Духа. Должно получиться, что Дух говорит беспрерывно, но человек — Гамлет в данном случае — воспринимает лишь отдельные куски.

А. А. Гейрот. Может быть, хор заставить петь с рупорами?

В. С. Смышляев предлагает вместо слов «Когда в саду я спал» показать картину, которую потом на представлении увидит король.

М. А. Чехов. Нет, это может разрушить самое главное: важность пребывания Духа. Что-то должно появляться, матовое световое пятно. Непременно очень тонкий, нежный световой эффект. Сцена мне видится очень темной. Не вижу всей фигуры Гамлета, только одно лицо, которое появляется то там, то здесь.

М. А. Дурасова. Мне кажется, весь фокус заключается в большой простоте. Все шумы, «ворчуны»[13] так использованы, что они могут все разрушить. Пусть это будет порыв ветра, свист, звук (один) струны. Нужно достичь минимальными средствами. Может быть, дать музыкальную «стрелу» — звук очень яркий, стремящийся вверх, и резко закончить его — может быть, и не разрешать его — и затем открывать занавес, чтобы оттенить тишину. Попробовать первый звук давать не на сцене, а в зрительном зале. Нужно искать этот необычайный звук от ночных шорохов, стуков, капающей воды. Не использовать ли запахи?

А. И. Чебан. А если сам Гамлет говорит слова Духа?

М. А. Чехов. Тогда нет реально существующего Духа, а есть состояние души Гамлета, и только.

А. И. Чебан. Так составить этот диалог, чтобы на глазах у публики шло приближение, материализация Духа. Сцена начи-

нается с того, что Гамлет уже слышит Духа, а публика еще не слышит. И только постепенно зритель начинает различать слова Духа и наконец слышит их. Нужно достичь реализации Духа в Гамлете, слияния Духа и Гамлета. Благодаря постепенности момент реализации будет разительным и кратким. Необходимо большое многообразие, чтобы дать только идею Духа. Нужно использовать контрастные средства.

Сцена бунта Лаэрта

Устанавливают текст сцены. Дополняют текст монолога королевы. Королева в ее сомнамбулическом состоянии воскрешает всю картину, видит и переживает поэтически смерть Офелии.

Сцена на кладбище

Работа над текстом.

ПРОТОКОЛ № 16 *19 октября 1923 г.*

Упражнения.

1. Слушание хроматических гамм. Необходимо знать, что накапливающиеся волевые импульсы нужны нам для эманации, для творческого излучения.

2. «Руки — лучи». В этом упражнении также нужно ощущать мощность эманаций. Делают это упражнение с «точками» — для еще большего ощущения мощи «лучей».

3. «Игра в мяч»: а) разделяются на два лагеря. Один из них посылает свою мощь, силу, другой — принимает. Это как бы два лагеря великанов, гигантов; б) оба лагеря приближаются друг к другу, входят в *сферу* друг друга — и расходятся. Здесь очень важно возможно глубже ощущать это «вхождение в сферу», этот «мировой спектакль».

Сцена перед дуэлью Гамлета и Лаэрта

У Горацио есть предчувствие чего-то надвигающегося — большого и грозного. Это, вернее, не страх, не предчувствие, это — «сужу по себе, чему быть должно». Это тяжесть оттого, что «не могу понять», оттого приближается конец, приближается миссия.

Цель Гамлета: стремление к концу, к развязке. И, значит, он очень активен. Вся сцена насыщена предчувствием окончания роковой борьбы, и от этого предвидения — доверие, покорность Провидению.

М. А. Чехов. Я вижу здесь Гамлета возбужденным, не могущим найти точки покоя, в противоположность общему ощущению от Гамлета, что он плавный, с точками большой длительности. Гамлет здесь как бы не один, а окружен какими-то существами. Его движения не обрывочны, а потому не мелочны. И после этого на словах: «Ну протяни руку Лаэрту» — наступает полный покой, приятие, начало конца.

А. И. Чебан. Плюс к этим движениям я вижу Гамлета в некоторые моменты этой сцены и совсем застылым, чтобы еще более подчеркнуть эту возбужденность. Если Гамлет двигается, то я вижу неподвижным Горацио.

Сцена дуэли Гамлета и Лаэрта

При входе короля у Гамлета — ясная отдача себя Судьбе, поворота назад уже нет. Кроме того, есть, несомненно, физическая тоска, ощущение смерти. «Я примирен в душе» — здесь Лаэрт впервые увидел Гамлета по-новому. И с этого момента Лаэрт как бы отравлен: он вступает в бой с Гамлетом уже сомневающимся, с дрожащей рукой. И эти слова Лаэрт обращает, может быть, королю.

Здесь полновластно царит Дух. Поэтому король здесь опустошенный, одно тело: его духа — злого — нет.

Поединок Гамлета с Лаэртом, по существу, кончился фразой Гамлета: «Прости меня, Лаэрт», и бой на рапирах — только форма. Гамлет, его Дух, уже победил и «ставит точки». Поэтому здесь есть очень краткий и необыкновенно острый кусок у каждого. Гамлет бьется на рапирах со спокойствием, он уже нездешний. А Лаэрт уже перед дуэлью, как говорят, «потерял сердце», потерял себя, потерял самообладание. Лаэрт делает ряд выпадов, которые Гамлет отражает совершенно спокойно.

Скончался, умер король раньше смерти, его дух вышел из него. Нужно, чтобы зритель увидел страшную участь зла, совершенно раздавленного, размазанного. Это начинается приблизительно после слов: «Ей дурно: кровь увидела она!» По мере хода пьесы должен меняться способ игры:

1. Черные: начинают очень развязно и заполняют всю сцену. А чем дальше, тем больше они делаются корявыми, деревянными и наконец совершенно засыхают.

2. Белые: в начале замкнутые, неподвижные, даже плачущие, и к концу они как бы расцветают и занимают всю сцену. «Спасите!» — это встреча короля с Черным духом, судорожная попытка короля спастись от этого духа [14].

Горацио — наблюдатель вместе с публикой и с публикой остается, когда закрывается последний занавес.

Где момент слияния Горацио с Гамлетом? Это сцена, когда Гамлет не дает Горацио отравиться, когда говорит ему свои заключительные слова.

Чувствуется ли необходимость апофеоза? Апофеоз Молчания. Апофеоз Света. Свет становится все ярче на сцене, затем в зрительном зале и при полном свете бодро закрывается занавес. Нужно не забыть важный элемент в пьесе: присутствие Духа. Апофеоз торжественного ритуала: склоняются знамена. Постольку, поскольку мы хотим не похорон Гамлета, а победы Гамлета — от этого нужно искать и точку спектакля.

В. С. Смышляев. По идее я вижу здесь огромный мажор.

М. А. Чехов. Очень боюсь громоздко-внешнего конца, с фанфарами, прожекторами и т. д.

Сцена в спальне королевы

Три куска:

1. Встреча. Первые фразы. Страстное столкновение.
2. Явление Духа.
3. Гипноз, внушение.

Королева стихийно порабощена, она нерассуждающая. Ее стихия в том, что выключили ее рассудок и овладели ее душой. Королева ждет Гамлета с одним самочувствием, но Гамлет переводит ее совсем в другое состояние. Гамлет приходит жестоким, но не для того только, чтобы бичевать королеву, а для того, чтобы «раскрыть ей бездну». Вначале Гамлет заблуждается, попав в стихию мести. Неизвестно, чем бы это кончилось, если б не появление Духа. Он мстить приходит, может убить, и только появление Духа меняет состояние Гамлета. У королевы в этой сцене происходит как бы просыпание, расколдовывание от власти короля.

ПРОТОКОЛ № 17 *20 октября 1923 г.*

Упражнения. «Мяч». Хроматические гаммы. Тонус. Гиганты.

Репетиция. Розенкранц и Гильденштерн — по всей пьесе. Они заводные игрушки, имеют в себе элементы: 1. готовность, 2. копирование тона приказа, 3. отражают, как зеркало, 4. пешки, 5. пыль, которая легко поддается дуновению ветра.

ПРОТОКОЛ № 18 *21 октября 1923 г.*

Работа вступает в новую фазу. Каждый день будет вызываться и проходиться только одна сцена. Упражнения будут отдельные в двух комнатах — для занятых в сцене и для незанятых. Для второй группы. «Руки — лучи». «Игра в мяч». Походка: ощущать при походке всю ногу от бедра и нести свободный и спокойный корпус (см. в конце протокола два замечания).

Первая сцена первого действия

Необычайность всего. Ожидание. Тишина. Ночь. Облака. Ветер. «Руки — лучи». Меч-копье — это луч, это мощь, это сила. Нужно упоение всем этим: не думаете о том, *как* скажете, пусть само скажется. Есть новые самочувствия, но средств их выразить еще нет. Зерно, ощущение сферы, ценный материал для сцены уже есть. Нужно его организовать. Прежде всего нужно увлечься, упиться этим образом. Нужно дать себе право ошибаться. От режиссеров должно исходить больше активности: нужно лепить mise en scène, интонации, все. Но не из плоскости аффективных воспоминаний и обязанностей, а из плоскости увлечения, упивания образом. Ошибки разрешены. Репетиция должна быть наслаждением. Только тогда удастся соприкоснуться с миром образов.

А. А. Гейрот. Нужно, по-моему, разметить куски и дать актерам возможность упиться содержанием кусков. И позволить

играть только тогда, когда это содержание кусков «завопит» в них. Иначе получится «дунканизм» без техники.

М. А. Чехов. Теоретическую сторону будем обсуждать в специальное время. Сейчас важно пробовать, ошибаться, не раздробить и не запирать природы. Упейтесь всем этим, погрузитесь в это наслаждение. Главное: не выбиться, не впасть в область «психологии».

Прежде всего нужно вылепить «ритуал». Необычность «ритуала» взять из упражнения «гиганты». Почему ритуал? Потому что опасность.

Периферия — друзья Гамлета: стража. Франциско — застылый, окаменевший великан. Сознание огромной силы, потенция борьбы. Окружают необычайные обстоятельства, стихии.

М. А. Чехов. Есть определенные сферы у нас в теле. О них мы еще будем говорить подробнее. А сейчас пока нужно понять, что эта сцена идет из нижней, эротико-мистической сферы.

Попробуйте провести через все четыре показанные сферы хотя бы «я не хочу!». Ощутить значительность всего существа всем телом, каждой его точкой ощущать хроматическую гамму. Напряжение Франциско дошло до последней степени, за ним целая ночь гробовой тишины. Малейший звук звучит, как гром.

Режиссерские замечания должны делаться *ритмически*. Не забрасывать актера замечаниями, давать ему время и возможность их проверить, пропустить через себя. Режиссер должен *ритмически* добиваться от актера выполнения задания.

Спросите: как приходят Горацио и Марцелло?

Режиссерские вопросы задаются по нескольку раз для постоянного напоминания, и вовсе не значит, что требуемое должно быть непременно сейчас же найдено и сыграно. *Слова* могут мешать также только в том случае, если вы хотите сейчас же, немедленно все сыграть.

Все выявляется не через смысл, а через ритм.

У Франциско все время должен звучать вопрос, так как все его существо пронизано ожиданием и вопросом: «Когда? Откуда? Как? — появится Дух». Всем существом поймать ритм, пульсацию этой встречи, этого тремоло на басах. Выдерживать точки в этой «встрече гигантов». Дело здесь не друг в друге, а в окружении, в ожидаемом Духе. Паузы заполнены Духом, от этого появится и ритм. Все дело в том, что они всем существом всматриваются, ждут Духа.

Замечания к упражнениям.

1. Отдающая и берущая игра. Существует два типа актеров: одни, играя, как бы отдают, излучают. Таких актеров зритель смотрит спокойно, созерцательно. Другие актеры как бы властно берут зрителя, увлекают его за собой. Непременно принимая во внимание все ранее сказанное об актерстве, мы должны стремиться ко второму типу игры. И, в частности, уже на упражнениях «игра в мяч» готовить себя к этому.

2. Разница между нашим новым подходом к работе и прежним «переживанием» заключается еще в том, что мы всегда предварительно должны накопить в себе радость, бодрость, волю и только с этим зарядом спрессованной энергии приступать к передаче требуемых эмоций.

ПРОТОКОЛ № 19 *23 октября 1923 г.*

Упражнение «игра в мяч». Мяч должен быть выражением того, что Гамлет может послать Полонию, король — Гамлету, Гамлет — королеве и т. д.; и наоборот, для ловящего мяч выражает то, что Полоний может принести от Гамлета, Гамлет — от короля и т. д. Главное в упражнении — *обмен* тончайшими звучаниями, первыми ощущениями, еще без слов.

Вторая сцена первого действия

Король первый раз всходит на трон. Наигрывает благополучие. Не знает, чем все это может кончиться. «За все благодарим» — перелом, с этого момента утвердился на троне. Радость величественности, стихия власти. Чем больше тревоги от присутствия Гамлета, тем больше внешнего блеска, торжественности тронной речи. И вторая, противоположная краска этой сцены — траур Гамлета. Здесь дается визитная карточка Лаэрта: «красавец земли». Он прекрасно просит, прекрасно хочет. Важно для сцены: выражение верноподданничества королю. Сейчас очень перевешивает подоплека (отношения с Гамлетом), нужно обратить внимание на блеск тронной речи. Отметить мгновение, с которого, собственно, вонзается в короля ощущение опасности от Гамлета. Это чрезвычайно важно, так как помогает найти градацию линии короля.

Королева. Очень страстная, очень темпераментная. Она расцвела махрово в своей радости. И страстно хочет скорее убедить Гамлета, как все прекрасно и благополучно. Она искренне забыла о смерти Гамлета-отца.

Лаэрт прекрасен и тем, что он страстно стремится уехать. Эта сцена должна быть «шиком просьбы» — замечательная, прекрасная просьба. В этом слепота Лаэрта, прекрасно преклоняющегося перед символом земной власти.

Гамлет здесь оцепеневший от облепившего, ослепившего его королевского блеска. Может быть, даже отходит постепенно от трона. То, что Гамлет здесь увидел, потрясло его до состояния ужаса. Прорыв: «Не кажется, а есть на самом деле». С этого момента внимание зрительного зала должно перейти на Гамлета — зрителю с этого момента должно стать ясным, что все теперь пойдет от Гамлета, что каждое его слово станет как бы магическим.

Полоний. Очень уверен за короля, но все время проверяет — как идет, благополучно ли. Из всех королей Клавдий для Полония — особенно *его король*. Выступление Гамлета Полоний отмечает

через короля: «Беспокоит ли это его величество?» В чем стихийность Полония?

Выход Горацио, Бернардо, Марцелло

Встреча с Горацио — стихия дружбы. Все, кто приходит, наполнены тем, что только что видели. Горацио еле сдерживается, чтобы сейчас же не рассказать Гамлету все. У Горацио устремление к Гамлету. У Гамлета же от всей предыдущей сцены (монолог) остался «вопль» и какое-то почти ясновидческое состояние. Естественность, обычность встречи нарушается, потому что встречаются не тела, а заряженные центры. И эти заряды не расплескиваются, а как бы оберегаются. Горацио как бы выжидает, приготовляет Гамлета к той вести, которую принес. Горацио, рассказывая, свято переживает видение Духа. Здесь происходит как бы передача командования от Горацио к Гамлету. И слияние их в одно. «О говори, скорее говори!» — имеет смысл: «Доскажи скорее то, что я знаю и предчувствую». Встреча с Горацио — это устремление, бросок Гамлета к Горацию.

ПРОТОКОЛ № 20 *24 октября 1923 г.*

Общие упражнения.

1. Делать мелкие движения, чтобы ощущать волевой заряд.
2. «Игра в мяч» — для накопления и обмена воли.
3. Два лагеря гигантов.
4. Легкие, свободные движения.
5. «Руки — лучи». Ощущать, что руки начинаются от центра в груди, а не от плеч. Оценить мощность лучей — не может быть слишком быстрых движений.

Первая сцена первого действия

Подготавливаются к сцене так же, как вчера, то есть, стараясь в перебрасывании мяча уловить подводное течение. Затем приступают к репетиции.

Всем ли существом ощущаете и боитесь Духа? От «непостижимо» образ Горацио получает огромный заряд, динамику, стремительность, чтобы пронизать, узнать это «непостижимое» Духа. Отсюда и последнее: «Идем к Гамлету, расскажем». Не должно быть передышки: Дух исчез, но он со мной. Проверьте, *как* вы *смотрите* на Духа. Нет в этом привычки? Дух — прежде всего Дух: он огромен, он везде. Сравните, насколько незначительнее у вас выходит сцена встречи с Духом, нежели первая встреча Франциско с Бернардо.

Предлагается режиссерам ежедневно после репетиции каждой сцены задавать актерам ряд вопросов, чтобы на следующей репетиции потребовать от них действенного ответа.

1. Марцелло: отметить «крик петуха».
2. Отметить *всем* моменты: «Мы с Духом в пространстве» и «Мы одни, на земле».

Третья сцена первого действия. Офелия, Лаэрт, Полоний

Упражнение начинают с бросания мяча в образе.

Цель упражнения: найти взаимоотношения. Найти волевые импульсы, «заряды» воли. Главное замечание: не спешить. Нет ли при прощании присутствия Духа? В чем сила Офелии? Может быть, любовь — как сила Офелии? Стихия любви?

Почему Гамлету нельзя верить? Потому что он одержим непостижимым для Лаэрта Духом. Оценить, что Офелия *в первый раз* слышит предостережение о Гамлете. Лаэрт уже простился, вернулся с порога, так как не может не сказать того, что чувствует. Активная задача по отношению к Офелии. В его душе волнами проходят то активность, то как бы сомнение, предчувствие, ощущение Духа. Проверяет, как его слова доходят до Офелии, и снова и снова ищет доводов, как бы никак не может получить права уехать. Нет ли у Офелии, кроме боли, какой-то твердости решения?

Полоний: *отправляет сына в дорогу.* Лаэрт — рыцарь.

Вопросы:

1. Офелия — не делает ли все ради Гамлета?
2. Офелия — в первый раз слышит предостережение о Гамлете?
3. Сила, мощь, стихия Офелии?

К образу Офелии. Офелия в начале «вся в себе». Но нужно оценить, что это чисто трагическая роль. А в данной сцене — визитная карточка Офелии.

4. Лаэрт — каким он уезжает?
5. То, что отвлекает Лаэрта,— стихийно? И тороплюсь ли уезжать?
6. Лаэрт — рыцарь. Пусть рыцарство выразится еще и в том, что он, как никто, владеет «точками» — какими-то особенными, лаэртовскими.
7. Смак.
8. Полоний — с какой задачей он выходит?
9. Полонию — все провести через Гамлета.
10. Почему он всегда улыбается? Куда девалась его земная активность? Он ведь день и ночь ищет «крамолу». В этом его стихийный актив. Ему *нужно* все знать на земле.

После наших упражнений будут наступать такие моменты: вдруг среди дня будут наступать приливы воли. Их нужно *непременно не* использовать в жизни. Нужно приучить эту волю выливаться только на сцене или шире — в творческой работе. Можно излить ее и в жизни на очень серьезные дела: важная, например, помощь кому-то. Кроме того, непременно хотя бы немного работать дома.

Не звучит ли в устах Офелии имя Гамлета как-то особенно? Что (какая задача) мучит сейчас Офелию? Как эта сцена ведет сейчас пьесу? Здесь создаются тернии для Гамлета — через Офелию терзают Гамлета. Не ищет ли Офелия выхода, развязки этого узла?

Нет ли у Полония больше бесцеремонности, грязи? Он, вероятно, очень активно накладывает здесь свою лапу.

Градация роли Офелии заключается, может быть, в том, *насколько* ее отрывают от Гамлета в каждой из ее сцен. В образе Офелии нужно искать силу, серьезность. Полоний не может не оскорблять. Но оскорбляет не словами, а своим отношением к тому, о чем идет речь. У Полония есть настойчивость, власть, он бесцеремонно производит операцию. Офелия раздражает Полония. Слова Полония должны быть неприятны для зрителей.

Куски Офелии: 1. ясный день, 2. первая туча (прощание с Лаэртом), 3. вторая, более грозная туча (отец). «Я повинуюсь» — она говорит неосознанно, уходит с совершенно новым состоянием. Стихия Полония еще в том, что он совсем не понимает, что с Офелией; хихикает на ее слова о любви Гамлета. Со стороны должно быть впечатление такое сильное, чтобы хотелось оторвать его от Офелии и выбросить вон. К этой сцене Полоний уже сильно заряжен беспокойством по поводу Гамлета.

Очень важно, как актер живет. Если актер живет эгоистически, живет собой, то это уже в значительной степени будет мешать в нашей работе. Как только человек становится чистым, он все начинает видеть: и пакость увидит, и сумеет сыграть пакостника лучше, чем кого-либо. Бывают актеры четкие, ловкие — и не обаятельные. Значит, этот актер в жизни «не чист». Высшая мерка нечистоты: играть через ненависть злобу. Это не искусство, хотя многих и покоряет, и заражает. Чем актер необаятельней, тем у́же его амплуа. «Нечистому» человеку нечем играть. Истерики — нехороший знак, потому что подана неочищенная форма страданий. Можно совсем чисто сыграть то, что сам перешел, переборол в себе.

Как развить «имитирующий» аппарат?

Упражнение. Взять какого-то человека. Всякий человек одухотворен. Нужно стараться проникнуть, почувствовать, какие силы создали именно такое лицо, такой лоб у этого человека. В то время как стараешься понять силы, создавшие такое лицо, лоб и т. д., в тебе будут расти силы, которые дадут тебе возможность точно имитировать образ. В тот момент, когда я познал эти силы, я в себе расшевелил силы, которыми буду имитировать и этого человека, и другого. То, что Азарин имитирует только Москвина, Чехова,— это значит, что он дилетант на эти два-три образа. Мы должны стать спецами по имитации. И в зависимости от развития сил этого порядка нам и образы будут посылаться значительнее и больше, чем сейчас. А что такое рассказчики на эстраде — бездушные имитаторы? Это делается по памяти тела. Это не процесс имитации, а повторение формы. Оттиски, мертвые фотографии. Иногда мы правильно работаем, но бессознательно. Наша работа заключается в том, чтобы осознать этот процесс.

ПРОТОКОЛ № 21 *25 октября 1923 г.*

Упражнение. «Игра в мяч». Одновременно следить за ощущением «центра» и за тем, что руки — лучи. Без музыки берутся ритмы и состояния: печали, мощи, легкости и веселья, сатиры

(не злой), покоя, стихийной тревоги и снова покоя, но покоя, потенциально активного, могущего победить стихийную тревогу и дисгармонию. Стараться при этом победить прикованность к полу, к земле.

Четвертая и пятая сцены первого действия. Гамлет на террасе

Проделывается вступительное упражнение с мячами и первая проба сцены. В каком состоянии Гамлет приходит на террасу? Ведь предыдущая сцена кончалась словами: «О, скорей бы ночь!» Готовится принять: «Вот сейчас! Вот оно!.. И я здесь!» Гамлет стремительно входит на террасу; в этом должен быть взаимный магнит: стремительность отклика Гамлета на зов Духа и стремительность Духа к Гамлету.

Куски Горацио: 1. хочу удержать Гамлета и 2. хочу, чтобы Гамлет пошел и постиг Духа.

Отношение Гамлета к трубам и пушкам короля в этой сцене?

Оценить: *вижу моего отца*.

М. А. Чехов. Предчувствую Духа громадным, но сейчас сознательно не хочу этого трогать. Дело в том, что это *не спорный* момент, особенный именно тем, что его нельзя обговорить. С ним нужно подождать.

В. Н. Татаринов. Постановка вопросов имеет целью достичь *стихийного ответа*. Каждый вопрос приближает.

М. А. Чехов. Да. Но в этой сцене пока не найти *нового* вопроса. Так как я спрашиваю обо всех вопросах у своего образа.

В. Н. Татаринов. Какой Дух? Спроси о «скорбном Духе»? Мне кажется, что не каждое слово бьет по тебе, недостаточно живет.

А. И. Чебан. Нельзя требовать, чтобы сегодня си-бемоль звучало так, как оно звучит после года работы над ним. Главное — сфера, мраморные глыбы, а они уже намечены.

Для линии Гамлета важно: 1. отдача Духу и 2. зов судьбы. Отметить, что момент: «Когда солдаты вы...» — является первым действенным моментом. А поэтому и дальше фраза: «Есть многое...» — есть не философствование, а *действие*. Это не исключает эмоции, но не в ней дело.

А. И. Чебан. Мне кажется, что сейчас актеру нужно помогать глыбами, давать самый основной каркас. Не трепать актера деталями. И режиссеры должны очень учесть это и следить за этим. На репетициях невозможно разговаривать о каждой букве, об этом и можно, и нужно будет говорить на двадцатом спектакле. А потому с детальными вопросами нужно подождать. А основные, «глыбные» замечания режиссеры должны давать остро и скоро. Важно, чтобы актер действовал, а не превращался в собеседника.

М. А. Чехов. Первый вопрос. Кто виноват в сегодняшнем факте моего протеста против вопросов относительно встречи Гамлета с Духом. Виноват актер, виноват тем, что не сделался, так сказать, прозрачным, не пропустил через себя всех вопросов, которые сегодня еще не понимаются и не принимаются, и не задержал в себе тех вопросов, которые дают что-то уже и сегодня.

Второй вопрос: о «глыбности» вопросов. Предполагается, что в данном периоде работы режиссер задает, конечно, вопросы глыбные и по существу. Дальнейшее предоставляется актеру: принять вопрос или сквозно пропустить его через себя, если вопрос в данное время кажется ненужным. Задача режиссера заразить, а не рассказать; заставить актера действовать, а не слушать. Режиссер должен уметь сделать так, чтобы актеру *захотелось* действовать. По-видимому, мы придем к твердому и ясному осознанию *работы режиссера*. Режиссер должен не сообщить актеру о задаче, а зажечь в актере эту задачу. И кроме того, режиссер имеет право в сотый, в тысячный раз приставать к актеру с одним и тем же вопросом. Режиссер должен очень учитывать последовательность вопросов. Режиссер должен владеть методом последовательного воспитания. Режиссер дает замечания *как воспитатель* и экономно, а актер свободен принять или не принять вопрос режиссера. «Мне кажется, что режиссер есть лишь второе «я» актера» (В. Н. Татаринов). Так, бывают: талантливый хозяин, угадывающий желания гостя, и бездарный хозяин («Демьянова уха»). Режиссер должен очень учитывать индивидуальность каждого актера. И в этом большая мудрость режиссера в сравнении с актером.

Какое значение имеют личные элементы актера? Созерцаемые нами образы стоят вне зависимости от нас, от наших личных свойств. А при имитации образа можно играть все: это зависит исключительно от духовной чистоты художника. В идеале актер может сыграть все, что может созерцать. Может помешать личность актера, вливаясь в созерцаемый образ. Часто актер впихивает свою личность в образ, тогда как нужно быть безличным и созерцательным. Примеры интенсивной борьбы актеров с личностью: 1. Не едят перед спектаклем. Сытая «личность» кричит громче, чем не сытая. 2. Глаголин: «В день спектакля с утра *притворяюсь* бодрым».

Трудно, конечно, поверить в отношение очищения духовного применительно к актерству. А между тем это так: достаточно вспомнить разницу между культурным и малокультурным актером приблизительно равных дарований. Большой талант — это уже прорыв в духовность: нас теперь двое.

ПРОТОКОЛ № 22 *26 октября 1923 г.*

Упражнения.

1. Повышение жизненного тонуса — без движений, оставаясь на одном месте.

2. «Игра в мяч». Следить за «точками». Ощущать, что музыка исходит из вашего «центра». Во время «точки» ждать музыки с ощущением, что эта *новая* музыка зарождается из вас. Благодаря этому обогащается наша артистичность. Такое умение переходить из одной сферы в другую научит нас умению на сцене играть моменты неожиданностей, в которых обычно актер теряется (и наигрывает) и которые, по существу, суть не что иное, как переход из одной сферы в другую.

Вторая сцена второго действия.
Король, королева, Розенкранц и Гильденштерн

Искать полновластной работы короля. В этом его стихийность. Стихийное желание этой игрушки (Розенкранца и Гильденштерна): жадность нового завода — королеву выслушивают только формально: для них в этом все равно звучит король. Оценить, что оба они — *одно, одна игрушка.*

«И я не понимаю, что...» — фраза чрезвычайно важная для короля: мысль об убийстве грызет его день и ночь.

Важно с репетиции актеру уходить не успокоенным, а каждый раз с новым беспокойством. Вот почему так часто необходимы «каверзные» вопросы (В. Н. Татаринов).

Спросите о фразе: «К чему просить...» Это трафарет, корень которого лежит в страстном желании нового завода.

Спросить: *ради кого* действует в этой сцене королева? Ради больного Гамлета? Или она здесь совершенно завороженная королем? У короля — ставка на Розенкранца и Гильденштерна. И королева очень учитывает это и действует в этом же направлении.

Для Розенкранца и Гильденштерна: не «игрушка» улыбается, а тот, кто ею развлекается (в данном случае принц).

Ощутить: сильный актив (оловянная игрушка с *сильной* пружиной). Искать ощущение этой пружинки как своего «центра», к которому устремлено все внимание.

Вопрос принца: «За вами посылали?» — это момент паники в «игрушке», когда она уперлась в стенку. Механичность, нет тонкостей в поворотах.

ПРОТОКОЛ № 23 *30 октября 1923 г.*

Упражнения.

1. Повышение жизненного тонуса.
2. «Игра в мяч» сначала ради эстетического наслаждения, затем для передачи воли. Отсюда переход к третьему упражнению.
3. Два лагеря обмениваются мощью, волей.
4. «Руки — лучи». Найти возможность уследить за движением этих огромных лучей и получить от этого заряд космической воли и мощи. Это мощь, которая одна только и дает право быть на сцене. Закрыв глаза, остро послать свои лучи и пронизать ими противоположный лагерь. Главное при этом: ощущение общения этими лучами.

Переходят к упражнениям только для участников акта.

Первое действие

Замечания. Не связывать себя темпом, не спешить в поисках как сферы, так и отдельных мест.

Предлагается Горацио оценить: первый окрик Франциско. И слова: «Вздор, вздор...» — есть продолжение этого первого момента. И третий момент — появление Духа. Этот момент не только

потрясает Горацио, но лишает фундамента — Горацио на краю бездны, на остром лезвии.

Не получается ощущения Духа, потому что, по существу, *объекта* нет, отправной точки нет. Нужна постепенность в отыскивании этого ощущения, для того чтобы не впасть в ошибку увиливания от объекта, говоря себе: «Дух везде!» — а самого духа никак не ощущая. Горацио переживает огромную гамму страданий и мук и через это приходит к постижению Духа и к возможности говорить с ним. Все относительно ощущения Духа также касается всех участников картины: Марцелло, Франциско, Бернардо.

Вторая сцена первого действия

Эта сцена ценна тем, что здесь непрерывно нарастает тревога. Тревога ни на секунду никого не покидает, развиваясь через целый ряд взлетов, взрывов. Встреча Гамлета с Горацио, Марцелло и Бернардо — это прорыв (у всех), вихрь, взрыв. Каждое слово должно звучать особо в этой атмосфере взрывов. Не разговаривать, а быть потрясаемыми всеми совершающимися событиями. Все то, что раньше тревожило смутно и неосознанно, в сцене «Тронный зал» как бы реализуется, впивается в Гамлета. При всем этом уже имеется совершенно правильное, хотя и общее, ощущение сферы (Гамлет — М. А. Чехов). «Но он похож...» — это не подбирание сравнения, а пронизывающая молния страдания. «Тебя по мере сил...» — действенное обречение себя на страдание.

Горацио, Марцелло, Бернардо: стоит ли за вами то, что было в предыдущей сцене?

Предложение М. А. Чехова. Король должен с первого же момента быть в состоянии борьбы. Извивающееся существо. Ни секунды не спокоен. Тронная речь — это пытка на троне. В полном смысле слова — одержание злым духом. А дальше идет уже четкая работа. Тронная речь — увертюра при закрытом занавесе, а дальше будет сама опера.

Полоний. Сейчас получается не опасная, не отвратительная фигура. Мелькают даже моменты умиротворенности. Все должно быть как раз наоборот.

Обсуждается это предложение. Линия короля этим нисколько не нарушается. Необходимо попробовать три сферы: 1. проба: «Что выйдет? Победа или смерть?», 2. «Победа!» — разговор с Лаэртом и 3. Гамлет. И Гамлетом король придушен. Все старания сводятся к тому, чтобы заглушить это.

Королева. Механика роли в том, что, во-первых, ПРИНИМАЮ и, во-вторых, ОТДАЮ. В этом и активность.

Для элементов королевы дается новое упражнение. Двое играют в мяч, отдавая друг другу волю, любовь, мощь и т. д. и т. д. Все остальные, разделившись на две группы, внутренне имитируют этих двух играющих, как если бы это были образы.

Для Горацио искать самочувствие, что в комнате кто-то есть (враг; может быть, несколько человек), чтобы помочь себе в моментах ви́дения Духа.

ПРОТОКОЛ № 24 — *31 октября 1923 г.*

Упражнения.

1. «Игра в мяч» — посыл того состояния, которое сейчас есть. Цель — обострить это состояние и ясно увидеть свою зависимость от этого состояния, свою подчиненность ему. И этим помочь себе победить его.
2. Три ступени: а) получение творческой мощи из высшего мира, б) проверка своего состояния, в) отдача творческой силы.
3. «Игра в мяч» под музыку.

Сцена Офелии, Лаэрта, Полония

Линия Офелии. Что случилось? Что произошло с Гамлетом? Какой он? Что он сделал со мной? Офелия ощущает Полония как отца, которому она верит, который, как ей кажется, может ей помочь. И, кроме того, беспрерывное стремление помочь Гамлету, может быть, сейчас же побежать за Гамлетом.

Линия Полония. Сатанинское сладострастие, радость, что нашел причину безумия Гамлета.

М. А. Дурасова спрашивает о сценах сумасшествия Офелии. Первый момент сильного потрясения, начало сумасшествия: «Какой высокий омрачился дух». Песенки рисуют ее муку, ее отношение к происшедшему. Песенки — новая мудрость Офелии. Она ищет родную душу, приходя к королеве, и уходит, продолжая искать. Мелодии должны быть остро выразительны. Все должны быть очарованы этими песенками, не понимая их, но чувствуя в них новую сказку, открывшуюся в Офелии. Офелия — не установившаяся, но устанавливающаяся. Она — сама мудрость, София, всепонимающая, всепримиряющая. Отсюда и жест — покойный, классический. Три куска роли Офелии: 1. начало динамики, какого-то движения в Офелии, 2. сцена с Гамлетом и «Мышеловка»; мудрость, женщина, 3. сумасшествие — девственность и женственность вместе. Нужно, чтобы Офелия выросла на глазах у зрителя.

Полоний — с каждой новой сценой все больше и больше распускается махрово. С момента первой сцены второго акта Полоний держит разгадку в своих руках и наслаждается этим. Умирает небитым, то есть в полном убеждении, что Гамлет безумен от любви.

ПРОТОКОЛ № 25 — *1 ноября 1923 г.*

Упражнения.

1. Повышение тонуса.
2. «Руки — лучи». «Центр».
3. «Игра в мяч».
4. Два лагеря.

Первая сцена первого действия

Расширить пространство. Раствориться в этом пространстве. Франциско — искать элементы: великан на краю бездны. Ощущать это всей периферией своего существа. Ощущать свое оружие, свою мощь.

В. Н. Татаринов. Сцена не идет потому, что сейчас вы занимаетесь мелким чувствованием, а ведь нужно искать стихии, и искать стихийно, дать себе право крупно ошибиться, чтобы что-то найти.

Отметьте страшную будничность движений. Спросите себя: что вы, «находитесь в событии» или только разговариваете?

Никто не ощущает остроты сцены. Дух, конечно, везде, но непременно должны быть моменты, так сказать, пункты появления Духа. Иначе получится состояние без объекта.

Чрезвычайно важно отметить *действенность* образов: проникнуть, пронизать, соприкоснуться с этим Духом. От этого стихийного действия появится и активность. От этого найдете и максимальное насыщение каждого слова. Чувствовать действенность пауз. Избегать наигрыша. А вы сейчас «играете буквой». Все должно быть проще. Ищите через *ритм*. *Каждую секунду* может явиться Дух. «Останови его, Марцелло!» — это начало *земной войны* с Духом. Замечания. Только «обезумев» в творческом отношении, можно постичь эту сцену. Перед тем как заговорить с Духом, у Горацио должен быть момент: «Собираю всю свою силу». Не забывайте о том, что вы, как художники, должны преобразить всю комнату: рисуйте голосом, словами, ритмами всю эту сцену. И *увлекайтесь* этим рисованием, этим имитированием образа всей сцены. Есть три формы имитации:

1. Начало: стаккато — ритм тревоги.
2. Сумасшествие: Дух — ритм безумия.
3. После Духа: легато — на тишине, ритм тишины.

Полюбите паузы! Дайте через пространства и бездны долететь звуку. Нужно более четко и просто найти ритуальную часть. От стихии тревоги должна появиться оцепенелость.

Горацио. Ищите стихийное стремление к постижению Духа, жадность в вопросах к нему. Фраза: «Тебя я заклинаю!» — должна прозвучать магически.

Люди здесь мыслят событиями: каждая мысль — событие; каждое слово — создание миров.

Пути искания сцены: 1. ритмы, 2. темп, 3. события, 4. стихийные рывки, 5. рисунок сцены, 6. тембры, 7. застылость, 8. паузы, 9. пространство.

Интонации снижают и мельчат сферу.

ПРОТОКОЛ № 26 *2 ноября 1923 г.*

Упражнения.

1. Повышение жизненного тонуса.
2. «Игра в мяч». После игры несколькими мячами остается один мяч и все играют одним мячом, причем главное условие: сочув-

ствовать бросающему, имитировать его душу. Чувствуйте, что музыка — *ваша,* что аккорды толчками исходят из вашего «центра» в груди и строятся в какие-то фигуры (как песок на пластинке, по краю которой проводят смычком) и заполняют пространство.

Второе действие. Сцена Гамлета и Офелии

Здесь и Гамлет, и Офелия — с твердым решением отречения: у Офелии — во имя красоты и любви, у Гамлета — во имя любви и Духа. Офелия — это большой силы внутренний свет.

А. И. Чебан. Я вижу это как единственное место молитвенного растворения Гамлета, место слез, слез огромных, нечеловеческих.

Первый момент: свидание, слияние ангелов любви. «Нет, нет, я ничего не дарил тебе» — это стремление остановить, устранить то, что мешает горящему сейчас чувству любви. Они как бы укрепляют друг друга в решении принести жертву. «Тем более я была обманута» и «Иди в монастырь!» — это реальное принятие страдания. Задачу Гамлета очень приблизительно можно выразить так: спасти Офелию. Три куска у Офелии: 1. мажор — радость встречи, 2. переход, 3. растерялась. Эта сцена — сцена всепобеждающего света, сцена любви, для которой нет препятствий.

Сцена короля и Лаэрта. Бунт. Заговор

Здесь король — святой убийца. У короля — не воспринимающая линия, а как бы дирижерская палочка в руках. Это разбивает все взрывы Лаэрта и приводит его к согласию на все. Нет ли испуга в чтении письма. Все письмо не читается, а выкрикивается. Потерял самообладание. Какое состояние у короля и королевы во время появлений Офелии? Единственное место, где Лаэрт действительно скорбит,— это когда он видит безумную Офелию. У Лаэрта должно быть святое отношение к словам короля.

Третья сцена четвертого действия

Непосредственное последствие «Мышеловки» в этой сцене — полная откровенность Гамлета и короля: отношения в открытую. Здесь есть еще новый момент: государственный скандал. Это новое беспокойство для короля.

М. А. Чехов. Мне кажется, что здесь Гамлет *творчески* находится в состоянии сатаны, работает как бы не совсем чистыми средствами.

После ухода Гамлета король ему вдогонку шлет через стены, земли и моря приказы. У короля вообще нет ни одной спокойной позы.

Главное в сцене: Гамлет окружен стражей, взят под арест. Это, в частности, подчеркивает актив и мощь Гамлета и ничтожество королевской партии.

О сцене Гамлета и Офелии

А. И. Чебан. В общей композиции роли Гамлета *нужно* оценивать эту сцену. «Да — да». «Быть или не быть». Гамлет осматривал поле сражения, а после монолога он решает и начинает *действовать*. Тогда он принял миссию, теперь выполняет ее. Раньше только сталкивался с предстоящими ему задачами и ужасался их громадности, теперь же начинает решать их.

Отдавая подарки, Офелия начинает сходить с ума (то есть покидать земной план). Сцена показывает, как мучительно отрываться от земли. Офелия — часть души Гамлета. В этом высота ее образа, ее сила.

Образы — Офелии, короля, Гамлета — сами по себе убедительны в силу своей стихийности. И недоговоренность этой сцены — это прорыв в то, о чем все равно словами договорить нельзя. Публика не должна судить и обсуждать образы, она должна получить *откровение*.

ПРОТОКОЛ № 27 *3 ноября 1923 г.*

М. А. Чехов болен.

Упражнения.

1. Повышение жизненного тонуса.
2. Имитация играющего в мяч.
3. «Игра в мяч» под музыку.

«Ключи ролей»

Король. Главнейшие элементы роли: 1. стихийное состояние убийцы, совершившего огромное преступление и 2. ощущение в Гамлете своего врага.

Королева. Вечное «не то». Постоянное искание, где враг, где причина горя, — и невозможность найти это. Так, не найдя, она и умирает. Королева ищет возможности полного счастья со своим обожаемым, со своим избранником, с королем.

Полоний. Распутыватель «клубков», интриган. Все время «открывает мировые истины». Стихия его: миссия служения трону, его незыблемости.

Вторая сцена второго действия

Сцена сейчас звучит в эмоциональном бытовом тоне. А между тем здесь должна быть «черная месса»; три черта, прыгающих и хихикающих над письмом; садистическое издевательство. Сцена гойевского стиля.

Разговор с Розенкранцем и Гильденштерном идет на страшном испуге, на жути. Это выделит и подчеркнет то благополучие, которое нарастает в сцене с Полонием.

«Смотрите, он читает» — все смотрят теперь на Гамлета другими глазами: все теперь выяснилось, все теперь благополучно.

Как реагирует король на монолог Полония?

Лепка групп. Темп движений.

Элемент «издевки» получится, если найти в сцене азарт перлюстрации. Жуть этой сцены — для короля — в смене моментов веры и сомнения в том, что говорит Полоний. Главное — это гойевская острота сцены.

Первая сцена первого действия

Прибавить ощущение «материала»: воины стальные, железные. Рисунок должен быть четким, угловатым, а не плавно непрерывным. Неудача сегодняшней репетиции зависит от того, что актерами не оценено, не проработано все сделанное на предыдущей репетиции. И раз актер пришел на репетицию ни с чем, ничего предварительно не проработав, репетиция и становится пустой, превращается в повторение внешнего рисунка.

ПРОТОКОЛ № 28 *6 ноября 1923 г.*

Упражнения. Проходят четыре сферы (области): 1. сатанинская («эриковская»[15]), 2. солнечная, 3. сфера волнения, сфера солнечного сплетения, 4. эротическо-мистическая.

Первая сфера локализуется вокруг головы; вызывает при своем проявлении усиленное мимирование; отличается острыми, угловатыми эмоциями («стрелами»); сатанизм или клоунада — вот крайности этой сферы; проявление этой сферы соответственно остро изламывает все тело. Вторая сфера локализуется в руках, в плечевом поясе и в груди; отличается широтой, размахом и вместе с тем незначительной глубинностью эмоций. Просветленность характерна для этой сферы. Третья сфера локализуется в области живота. Ее центр, ее «мозг» — это солнечное сплетение. Это сфера волнения, спокойствия, решимости, силы, констатирования. Четвертая сфера локализуется в нижней части живота и захватывает половые органы. Это сфера эротики в самом глубоком смысле, сфера мистики, сфера всего незнаемого, нездешнего, несказанного. Каждая сфера может заключать в себе самые разнообразные эмоции. У каждой сферы наряду с этим есть своя *стихия*.

Самое ценное и значительное в нашем деле и одновременно самое любимое самими актерами — это переход из одной сферы в другую. Пробуют делать такие переходы. Условие: делать эти переходы сильно, смело и увлеченно, непременно играя при этом какую-нибудь сцену, будь то роль Офелии, Гамлета, Джульетты, Отелло, или какая-нибудь другая, или просто нафантазированное вами, — все равно.

Сцена могильщиков

Первый могильщик — король могил, а второй — тупой plebs. Первый решает все время мировой вопрос: «Рыть ей (Офелии) могилу или нет?» Второй цепенеет, но решительно ничего не понимает. Оба они, несомненно, в первой сфере плюс физическая сфера, земля.

Упражнения.

1. Повышение жизненного тонуса.

2. «Игра в мяч» с переходами из одной сферы в другую. Замечание: строго следить за собой и не позволять себе переходить только к «игре в мяч» — все время ощущать музыку как исходящую из вашего «центра», каждый аккорд, каждый клавиш должен быть вашим.

3. Два лагеря великанов.

Сцена актеров

Актеры — во второй и отчасти в третьей сфере. У актеров совсем нет первой сферы. Игра их должна быть первоклассным мастерством. Может быть, все движения и mise en scène нарочиты, но максимально убедительны. Все mise en scène должны быть четкими, определенными. Все идет под музыку. Музыка сливается с актером в одну гармоничную картину. Пролог — это экспозиция флюидов, ощущений, он вырабатывает как бы сноп света.

И. М. Рабинович. Мне кажется, что опасно было бы подчеркнуть стиль, подчеркнуть то, что это комедианты. Это помешает представлению дойти до предельной выразительности. Мне кажется, что представление временами как бы становится реальной жизнью, чтобы дошел ужас короля. Очень подчеркнуто я не мыслю себе сцену на сцене, не вижу внешнего отграничения. Более выгодно, если временами будет иллюзия, что Клавдий и Гертруда действуют, а не актеры. Я не вижу отграниченной площадки, а как бы арену, причем зрители — придворные — расположены полукругом. Это дает одновременно и реальность, и нереальность, и остроту происходящего. Актеры доходят в некоторых местах до такого высокого вдохновения, что они забывают, что они играют. Они бессознательно заражаются от атмосферы, царящей в публике. Пантомима — очень значительный момент, перелом. И вместе с тем пантомима должна быть легко, красочно и мастерски сыграна.

В. С. Смышляев. Я тоже не чувствую отрезанности актеров от придворных, но, несмотря на сходство во многом, разница (рампа) будет в мастерстве, искусстве, в пафосе, в обличении, которые будут у актеров. Разница между искусством и жизнью должна быть очень ясна.

К тому, что раньше говорилось об актерах, нужно прибавить то, что актеры, заражаясь от короля, королевы и других — как бы третьей сферой,— начинают все больше и больше увлекаться и проникаться *содержанием* пьесы.

Не ищите сразу мастерство, ищите сферу. «Я утомлен» — слова торжественные, царственные, значительные.

Что происходит с актерами, когда король покидает представление? Важно для актеров *в этом* представлении и то, что оно необычное: Гамлет изменил его, вписав свои стихи [16].

Первая сцена первого действия

Какая сфера у Горацио? Начало на третьей сфере, а потом четвертая. Сейчас неверны ни сфера, ни темп. Ищите сейчас сферу и пробуйте форму. До появления Духа у Горацио все еще третья, твердая, властная сфера, затем, при появлении Духа, наступает пятая сфера, которая представляет собой потерю всех сфер и, как облако, текуча и не локализуется нигде. И уже из этого состояния Горацио переходит в четвертую сферу.

М. А. Дурасова. Выявить в стихийной форме, что Марцелло и Бернардо, уже видевшие Дух, являются как бы сообщниками, а Горацио как бы отчасти против них (не верит). Мне кажется, что встречи с Духом должны передаваться через *застылые* формы. Они придавливаются ужасом, сливаются со стеной, не дышат. И только через несколько мгновений Горацио «выходит на поединок». И первая встреча с Духом, вернее, первый кусок встречи, идет на шепоте: главное, волевое устремление,— постичь Духа.

В. Н. Татаринов. Да, в идеале должна получиться застылая фигура, но эта застылая поза должна как бы заключать в себе все ужасы и метания, всю гамму ви́дения Духа. Наши теперешние метания — это только путь.

М. А. Дурасова. Чтобы не впасть в штамп, лучше взять такой путь: постепенно накапливать ви́дение Духа в *застылости,* не прибегая к метаниям, которые мельчат значительность момента.

В следующий раз попробовать оба пути.

ПРОТОКОЛ № 30 *9 ноября 1923 г.*

Упражнения.
1. Повышение жизненного тонуса.
2. «Руки — лучи».

Сцена актеров

Актер в душе как бы плачет божественными слезами о короле, который в последний раз ложится на ложе сна («Расстанусь скоро...»). Оценить, с каким смаком, с каким максимальным насыщением играет актер — тот, который плачет при вымысле пустом. Первые слова королевы-актрисы должны звучать как полнота чаши любви. Насыщать паузы. Не понижать концов реплик. «Довольно клятв» — это лучезарный покой. Оценить, что представление необычайно кратко; отсюда следует, что и актер, и зрители на вес золота ценили каждое слово пьесы. «Пусть не дает мне солнце света...» — это торжественный, священный акт клятвы, торжество ритуала, заклинание себя на вечную любовь королю.

Пролог — стихия второй сферы, луч, прорезающий атмосферу предыдущей сцены. Он чувствует не «я», а «мы».

Сцена могильщиков

Основное: Первый могильщик — это особая точка зрения на мир, а Второй — должен быть не № 2, не имитацией первого, а своеобразным, ярким и по-своему очень активным существом.

ПРОТОКОЛ № 31 *10 ноября 1923 г.*

Упражнения.

1. Брать на рояле одну из нот средней октавы и заставлять эту ноту прозвучать во всем своем существе и выявиться в походке, в движении. Такое звучание ноты не только безошибочно подскажет соответствующий ритм и темп, но и *характер* движений. Для каждой роли можно найти такую ноту, и это поможет еще более глубокому пониманию и овладению ролью.

2. Игра одним мячом. Имитация души играющего. Одновременно с этим — переходы из одной сферы в другую.

Замечание. Дооценивать и доигрывать переходы.

Повторяется еще раз первое упражнение.

Монолог «Быть или не быть»

Начало монолога — момент открытия, откровения: после всего пережитого вдруг со всей ослепительностью открываются перед Гамлетом все эти вопросы, и у него нет времени, он *сейчас же* должен решить все эти вопросы, *сейчас же* сделать выбор. Все в монологе не философские, а животрепещущие моменты, живая конкретность. Мгновенные животрепещущие ощущения этих стихий, этих путей. Нужно эту «теорию» перенести на физический план.

Сквозное действие: «Что выше?» — стремление выше. Это момент глубоко мистериальный, бросок в сердца, бросок в публику — вот почему и внешне рисуется движение прямо на публику. В этом монологе последний раз мы видим Гамлета — человека, во всех последующих сценах Гамлет совсем иной [17].

М. А. Чехов. Боюсь, не попадаю ли в сферу Эрика?

Ответ. Есть общее — страстность. Это нужно победить переходом в более высокую сферу. «Быть или не быть» — это не вопрос, а *ответ на все*. Все дальнейшие слова есть только доосознание этого ответа, и как заключительный момент: «Офелия, о нимфа». Гамлет здесь получает тонус, даже внешне меняется.

Сцена сумасшествия Офелии

Когда Офелия сошла с ума, она уже не на земле, а в космосе. Офелия — это душа. Ее приход — это звучание души. И эта музыка звучит во всем ее теле и захватывает всех окружающих. Офе-

лия — бесплотный дух, она в сферах космоса. Нужно, чтобы это «пела душа», чтобы была вибрация космоса, музыка сфер. И этот звук должен начаться еще до появления Офелии, и характер его: томительные поиски, зов, метание. «Отличу ли...» — солнечное, радостное искание *его*. «Будь покойна...» — трагический аккорд. «Как прекрасен...» — трагический и экстатический момент. «Мы не знаем» — пауза. «Я пришла к тебе с рассветом...» — легкий, переливающийся аккорд. И снова такой, как в начале, аккорд на уход.

Во втором появлении на сцену — этим исканиям и томлению наступает покой, предрешенность, прозрение в скорую смерть, обреченность. Если в первом появлении была музыка исканий, во втором — покой, мажор, благовест. Уход — это благословение на весь мир. В смысле mise en scène уход должен быть как бы исчезновением, испарением. После ухода Офелии «ее звук» остается и влечет за собой всех, кладет отпечаток на последующую сцену и обрывается, когда Офелия утонула.

ПРОТОКОЛ № 32 *11 ноября 1923 г.*

Актеров можно подразделить на две группы: тех, которые «делают» роль, и тех, у которых «роль получается». Наш способ работы есть стремление ко второму типу игры. Подглядывание и подслушивание образа — залог того, что роль будет «получаться». (Примеры: Качалов — актер, «делающий» роль, у Москвина и Леонидова роли «получаются».) Этим не отрицается мастерство актера. Значительность же образа, впечатление на зрителя может возрасти максимально.

Упражнения.

1. Нахождение «тонуса» от отдельных нот.
2. Игра одним мячом с имитацией бросающего мяч и с переходом из одной сферы в другую. Эти переходы должны воспитать в актере волю, силу, веру в могущество своего влияния на зрителя.
3. Посыл воли.
4. Два лагеря: мужчины и женщины.

Сцена Гамлета с Розенкранцем и Гильденштерном

У Гамлета в этой сцене следующие элементы: 1. Отдача себя «на игру» с ними (от предыдущего страдания). 2. Ищет в них помощи. Разгадал, начал подозревать не сразу.

Куски Розенкранца и Гильденштерна: 1. подлизываются; приходят с миссией; «удастся или не удастся?», 2. под градом пуль, 3. отбой («Пощадите!»).

Оценить, что Гамлет встречается с ними тотчас же после разговора с Полонием — значит, у него есть несколько насильственный рывок сбросить с себя тяжесть после разговора с Полонием.

Куски Гамлета: 1. ужас (после Полония), 2. развлекаюсь, 3. ох как противно! 4. начинаю подозревать («А вы зачем

в Эльсиноре?»), 5. забыл о них, думаю о короле («Я скажу вам, зачем...»).

В последнем куске не столько страдание, сколько «заряд».

Замечания к упражнениям. В упражнении «посыл воли» нужно воспринимать эту волю как ту, которую актер посылает со сцены в публику. Момент «точки» (когда музыка делает паузу) есть момент, совершенно аналогичный тем моментам на сцене, когда актер делает паузу и заставляет всю публику замереть в ожидании. Во время «точки» должна накапливаться энергия, воля, активность.

Полностью публикуется впервые, по подлиннику (Музей МХАТ, КС, 14088). Первые четыре протокола опубликованы в кн.: Советский театр. Документы и материалы. 1921—1926. Л., 1975.

Возглавив в качестве директора Первую студию в сентябре 1922 г. и намереваясь, по его словам, заняться «повышением актерской театральной техники», Чехов для осуществления своего плана остановился на «Гамлете». Именно в процессе подготовки этого спектакля он опробовал «начатки новой актерской техники», развитию и уточнению которой он посвятил всю свою дальнейшую жизнь (подробнее об этом см. наст. изд., т. 1, с. 125—129, 203—205). Формально Чехов режиссером не значился, фактически же он являлся художественным руководителем постановки, принимая самое непосредственное и активное участие в формировании концепции спектакля.

Работа над «Гамлетом» официально началась 12 апреля 1923 г. собранием режиссеров будущего спектакля: В. С. Смышляева, В. Н. Татаринова и А. И. Чебана. 18 апреля режиссерская группа встретилась с Немировичем-Данченко, который посоветовал в работе прежде всего «идти по пьесе последовательно, сцена за сценой, и сводить тексты» (*Громов В. А.* Михаил Чехов. М., 1970). Сводить тексты было необходимо, так как художественно совершенных переводов тогда не существовало, и нужно было, тщательно проанализировав имевшиеся переводы реплика за репликой, выбрать из них наиболее подходящие как по качеству, так и по смыслу. За основу был взят перевод А. И. Кронеберга, которым пользовался и Художественный театр в 1911 г., в него делались вкрапления переводов Н. А. Полевого и П. П. Гнедича. В новом сценическом варианте осталось четырнадцать картин, которые были разделены на три акта и выстраивались таким образом, чтобы действие к финалу приобретало большую стремительность. «В «Гамлете»,— писали режиссеры в программе к спектаклю,— нас интересовало столкновение двух типов человеческой природы и развитие их борьбы друг с другом. Один из них протестующий, героический, борющийся за утверждение того, что составляет сущность его жизни. Это наш Гамлет. Для того чтобы ярче выявить и подчеркнуть его довлеющее значение, нам пришлось сильно сократить текст трагедии, выкинуть из нее все, что могло бы задержать стремительное, вихревое движение (в этом

мы сознательно нарушили вековую традицию в понимании Гамлета). Уже с середины второго акта он берет в руки меч и не выпускает его до конца трагедии. Активность Гамлета мы подчеркнули также и сгущением тех препятствий, которые встают на пути Гамлета. Отсюда трактовка короля и присных». Премьера состоялась 20 ноября 1924 г. Роли исполняли: Гамлет — Чехов, Клавдий — А. И. Чебан, Гертруда — В. В. Соловьева, Полоний — А. Э. Шахалов, Офелия — М. А. Дурасова, Лаэрт — И. Н. Берсенев, Горацио — С. В. Азанчевский, Розенкранц — И. П. Новский, Гильденштерн — В. П. Ключарев, Первый актер — А. М. Жилинский, Второй актер — А. И. Благонравов, Актриса — Л. П. Жиделева, Первый могильщик — М. И. Цибульский, Второй могильщик — В. А. Громов, Марцелло — Б. М. Афонин, Бернардо — Г. В. Музалевский, Франциско — К. М. Ястребецкий.

Здесь публикуются 32 сохранившихся протокола в записи В. А. Громова, который был секретарем режиссерской коллегии. «В ходе режиссерских совещаний и репетиций, — вспоминал Громов, — мне удалось многое слышать и научиться отличать практически важные высказывания от лишней словесной витиеватости, но записывать, к сожалению, приходилось все. Таково было желание режиссеров, которые потом на основе этих записей строго отбирали основное и решительно отбрасывали все неудачные и заумные формулировки» (*Громов*, с. 105). Сохранились еще протоколы с 34 по 76-й (с 15 ноября 1923 г. по 2 февраля 1924 г.). Их вел Д. Л. Сулержицкий, но он не имел навыков такой работы и, по его собственному признанию, не успевал записывать, не схватывал основной мысли говорящего, поэтому записи его отрывочны, невнятны, не поддаются сколько-нибудь связной расшифровке.

Разбивка текста по сценам и актам в протоколах дается нами по изданию: *Шекспир В.* Полн. собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М., 1960.

1 Протоколы, которые велись во время харьковских гастролей театра с 30 августа по 23 сентября 1923 г., не сохранились.

2 По-видимому, имеются в виду высказывания Немировича-Данченко на встрече с режиссерской коллегией 18 апреля 1923 г.

3 И. М. Рабинович был участником конкурса на оформление «Гамлета». Наиболее интересным оказалось декорационное решение М. В. Либакова, который в результате и стал художником спектакля.

4 В. А. Подгорный первое время репетировал роль Полония.

5 В Музее МХАТ (КС, 14087) хранятся записи одной из зрительниц, Т. Б. Шанько, которая присутствовала подряд на пятидесяти спектаклях «Гамлета» и фиксировала малейшие детали постановки и чеховского исполнения. Заключительный эпизод сцены с матерью в ее записи выглядел так: «Дойдя до авансцены, Гамлет останавливается и, не оборачиваясь, доверчиво и печально делится с матерью: «Известно вам, что в Англию я ехать должен?» И вдруг... нет ответа. Молчит мать. Гамлет не

оглядывается на нее. Ждет минуту. Ничего. И все изменилось за эту минуту молчания. Холодно, медленно и многозначительно роняет Гамлет последние слова: «Спокойной ночи, матушка, прощайте!» (л. 82—83).

[6] Сцена дуэли начиналась перед занавесом разговором Гамлета с Горацио, затем занавес раскрывался и появлялись придворные и король.

[7] В спектакле линия Фортинбраса отсутствовала. Финал решался так: «Последние слова Гамлета разорванные, задыхающиеся, разделенные паузами. Они вышли с Горацио на передний план, на самую середину сцены. Воины подносят высокий узкий серый щит, который помещают за спиной Гамлета. «Конец... Молчание...». Какой-то слабый порыв вперед на слове «конец», и голос поднимается чуть изумленной интонацией, точно легким захлебывающимся вскриком. Затем ниже и протяжнее. С этим словом он откидывается на щит и застывает. Начинает звучать похоронный марш. Первые звуки его скорбны и медленны. Постепенно он делается светлее, радостнее, торжественнее. Горацио и воины группируются вокруг щита с телом Гамлета, медленно опускают его. Горацио, стоя над ним в головах, опускает на шлеме забрало. Приносят знамена, которые склоняются, осеняют Гамлета с обеих сторон. Музыка делается все светлее. Вплетается хор. Мощный и торжественный взрыв звуков все растет, все ширится и поднимается полувопросительной и незавершенной интонацией. Занавес» (там же, л. 105—106).

[8] Понятие «центр» Чехов объяснил и обосновал в книге «О технике актера» (см. наст. изд., глава «Воплощение образа и характерность»).

[9] Подробнее об этом см. книгу «О технике актера», главу «Воображение и внимание» (наст. изд.).

[10] Подробнее об этом см. там же.

[11] Премьера спектакля «Любовь — книга золотая» А. Н. Толстого состоялась 3 января 1924 г.

[12] В спектакле сцены с Духом решались так: «При первых же словах рассказа Бернардо начинают звучать в воздухе приглушенные взрывы звуков. Это звучание, наполняющее все пространство, и лучи света, то вспыхивающие, то меркнущие, сопровождают каждое появление Духа на сцене. Звуки и свет усиливаются при его приближении, слабеют при его исчезновении. [...] Они звучат вокруг, отовсюду, и наполняют все пространство, в мощном ритме незримого хора мужских голосов. Фразу за фразой слышит Гамлет рассказ о совершенном злодействе. Фразу за фразой повторяет он, сохраняя их медленный ритм, мелодию и интонацию. Но тут же в размеренный рассказ стремительно врываются его собственные, полные боли и ужаса возгласы» (КС, 14087, л. 13, 32).

[13] Театральная шумовая техника.

[14] Режиссеры делили всех действующих лиц пьесы на «черных» и «белых» в зависимости от их принадлежности к партии короля или Гамлета.

[15] Имеется в виду «Эрик XIV» А. Стриндберга, поставленный в Первой студии в 1921 г.

[16] В спектакле Гамлет — Чехов показывал актерам, как надо сыграть пантомиму: «Перед закрытым занавесом один за другим проходят актеры. Когда они уже почти миновали сцену, слева появляется Гамлет и останавливает их двойным хлопком ладоней и протянутой рукой. На его призыв актеры оборачиваются, подбегают один за другим и дружески окружают его. Кого-то полуобняв, кому-то положив руку на плечо, Гамлет спрашивает: «Друзья мои, старый друг мой! Можете вы сыграть убийство Гонзаго?» Гамлет чуть отступает, садится, а актеры, перейдя на середину просцениума, исполняют короткую пантомиму. Первый актер и Первая актриса нежно прощаются друг с другом. Он показывает, что утомлен и нуждается в отдыхе, она покидает его, и он засыпает. Появляется Второй актер и закалывает спящего ударом кинжала. Тут Гамлет останавливает их хлопком: «Друг мой, сыграй эту сцену так!» Он встает и, сделав несколько движений руками, всем телом, то лицом, то спиной к зрителям, в ритме музыки приближается к спящему, на миг застывает, простерши над ним руки, затем двумя поворотами кисти и пальцев как бы отвинчивает крышку воображаемого сосуда и плавно и осторожно поворачивает его, вливая яд в ухо спящему. И тот вздрагивает и умирает. Гамлет выпрямляется и уже не в образе «злодея» на миг останавливает на убитом взгляд и вдруг отворачивается, закрыв одной рукой глаза, а другой берет и сжимает руку актера. Потрясающим был этот короткий момент. Гамлет возвращается на свое место. Продолжается пантомима. Второй актер повторяет убийство так, как было показано, и скрывается. Появляется актриса, склоняется над мужем и, найдя его мертвым, предается отчаянию. Снова встает Гамлет: «И эту сцену вы сыграете иначе». Он снова движется в образе убийцы и, подойдя к ломающей руки актрисе, горделивым жестом обеих ладоней, касающихся груди, а затем широко раскинутых, указывает ей на себя. Затем он становится позади нее, кладет ей сзади ладонь на лоб и закрывает двумя пальцами глаза, точно напряженно вливая в ее сознание свою волю. Окончив показ, он обращается к актерам» (там же, л. 56—57).

[17] В спектакле монолог «Быть или не быть» решался так: «В глубине, справа, за решеткой, появляется Гамлет. Завернувшись в плащ, склонив голову, сжав руки на груди, медленно и машинально шагает он вдоль решетки. Он глубоко погружен в свои мысли. Переступив через порог и сделав два-три шага вперед, он останавливается, поднимает голову. Падают руки, опустив складки плаща. Медленно роняет он слова монолога, с паузами, с повторами. Все течение его мыслей, весь ход их можно проследить и почувствовать. С огромной жаждой покоя, всем существом говорит: «Уснуть...» Во время монолога видишь, как мысль идет своим путем, а слова лишь следуют за ней» (там же, л. 60).

Летопись жизни и творчества М. А. Чехова

Летопись жизни и творчества М. А. Чехова составлена на основе материалов, хранящихся в архивах Москвы, Ленинграда, Риги, Вильнюса, а также прессы, научных трудов по театру и воспоминаний. Работы самого Чехова, публикуемые в данном издании, в Летопись, за немногими исключениями, не вошли. Многие из документов, используемых в Летописи, публикуются впервые.

Первый период жизни и деятельности Чехова (1891—1928) представлен здесь с возможной полнотой, второй период (1928—1955) — менее подробно, так как ряд зарубежных источников остался недоступен. Архив Чехова этих лет составляют главным образом отклики зарубежной прессы на те или иные факты жизни и творчества Чехова, а как показала практика работы, на эти сведения не всегда можно положиться. Воспоминания же о Чехове его соратников и учеников зарубежного периода могут быть использованы только как подтверждение тех или иных событий. Тем не менее даже те скупые факты, которые удалось выявить, дают возможность представить направление работы и поисков Чехова в последние годы его жизни.

1891

16 августа у Александра Павловича Чехова и Натальи Александровны, урожденной Гольден, родился сын Михаил.

1892

4 апреля. Ал. П. Чехов — А. П. Чехову: «У моего законного Мишки, которому теперь только 7½ месяцев от роду, оказались: гиперемия мозга, бронхит и расстройство кишечника. Сегодня, в страстную субботу, уже идут четвертые сутки, как он лежит в беспамятстве и изображает из себя кандидата на Елисейские поля. Температура все повышается от 38.6 до 39.8. Лед не сходит с темени и день и ночь. Ледники на дворе опустошаются. Медицина посещает по 2 раза в сутки. Жена

убита, я тоже хожу, как кошка, ошпаренная серной кислотой. Чадо стонет, кашляет и конвульсивно подергивается. Зрачки расширены. Состояние бессознательное, крик автоматический, живот, несмотря на 3-дневные касторки и клистиры, вздутый. Пищи не принимает. Мы с женой не спим уже три ночи» (Письма Антону Павловичу Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939, с. 257).

14 апреля. Ал. П. Чехов — А. П. Чехову: «Мой Мишка благополучно вынес болезнь и пережил довольно счастливо кризис. Температура второй день стоит на 37°. Это радостно, но рядом с этим идет грусть, каковую тебе и излагаю, прося твоего совета. Д-р изрек, что если мальчишка перенес болезнь, то это еще не значит, чтобы он был застрахован от рецидива. На лето его необходимо во что бы то ни стало удалить из Петербурга, иначе он будет дохлый, чахлый и вечный мученик. Нужно, чтобы он укрепил свои легкие не на севере и не на жарком юге, а самое лучшее в полосе между Московской и Воронежской губерниями. Жена, конечно, — ехать, ехать и ехать...» (там же, с. 258—259).

Лето Чеховы живут в Обухове, Николаевской железной дороги, в Ново-Александровской колонии.

1893

10 марта. Ал. П. Чехов — А. П. Чехову: «...Мишка цветет, живет, жрет и исполнен жизнерадостности» (там же, с. 267).

Май Чеховы живут на даче в Обухове.

1894

Лето Чеховы живут на даче в Саблине, под Петербургом.

1 сентября. Ал. П. Чехов — И. П. Чехову: «Мишка округлился, подрастает и выказывает, по мнению мамаши, гениальный ум» (ЦГАЛИ, 2540.1.179, л. 28 об).

1895

5 февраля А. П. Чехов в гостях у Ал. П. Чехова.

6 февраля. Ал. П. Чехов — А. П. Чехову: «Баба моя — в сердечном восторге за то, что ты обласкал ее Мишку. Зовет тебя, без календаря, когда вздумается, завтракать, обедать и ужинать» (Письма, с. 308).

7 февраля. А. П. Чехов — М. П. Чеховой: «Третьего дня я обедал у Александра. [...] Его сын Миша удивительный мальчик по интеллигентности. В его глазах блестит нервность. Я думаю, что из него выйдет талантливый человек» (*Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т. М., 1974—1983. Письма, т. 6, с. 21).

Апрель Чеховы живут на даче в Удельной по адресу: Ярославский проспект, д. 22.

Н. А. Чехова — А. П. Чехову: «Вы, Антон Павлович, внушили моему сыну необыкновенную любовь, он постоянно спрашивает: «Что же не идет дядя Антон. Я его люблю и хочу, чтоб он пришел» (ГБЛ, ОР, 331.32.21 а).

Сентябрь живут в Петербурге по адресу: Невский проспект, д. 132, кв. 15.

1898

14 августа. Из дневника Ал. П. Чехова: «Завтра у меня — свой семейный праздник — день рождения Мишки. Ему исполнится 7 лет, и мать за обедом убеждала его, что он с этого дня становится взрослым и поступает под ферулу отца. Это ему не понравилось» (ЦГАЛИ, 2316.2.35, л. 22).

30 августа. Из дневника Ал. П. Чехова: «Вывез я из Киева семена герани и зори. С помощью Мишки и Флакона * достали земли, унавозили ее конским пометом и посеяли в горшок. Мишка при этом переживал целый праздник» (там же, л. 31).

3 сентября. Из дневника Ал. П. Чехова: «Мишка начал учиться. [...] Подарил я ему чернильницу, а мать купила ему крашеный «письменный стол». Разложил малый свои учебные пособия и — доволен. По утрам уже больше не валяется в постели, а скорее спешит встать, говоря, что надо уроки готовить. Надолго ли рвения хватит?» (там же, л. 32).

22 сентября. Из дневника Ал. П. Чехова: «Ездил сегодня перед завтраком с Мишкой на Охту снимать недавно открывшийся новый рынок. Для малого неизъяснимое удовольствие и прелесть новизны доставляет ездить на империале конки. Погода была ясная, но ветреная и холодная. Пока доехали до Смольного, он здорово прозяб и даже задрожал от холода. На пароходике я его согрел у котла, и всю остальную дорогу он был в восторге от путешествия и просил взять его еще раз, когда поеду куда-нибудь. Охта ему очень понравилась, особенно ее чистый воздух [...]. На возвратном пути мы сели внутрь вагона, и это ему очень не понравилось. На Охте он с любопытством и со смехом наблюдал локомотивы-лилипуты Ириновской дороги и решил между прочим, что локомотивы — маленькие, а вагоны — «немножко большие». Встречались нам покойники, которых везли на охтинское кладбище, и ему нравилось снимать перед каждым гробом шапку. Понравилась железная охтинская каланча. Спрашивал меня, почему Охта называется Охтой, и я ответить ему не мог. [...] Рассказов о путешествии было много» (там же, л. 38).

26 сентября. Из дневника Ал. П. Чехова: «Мишка [...] продолжает науку с прежнею охотой и рвением. Обнаруживает сильную любознательность и пристает с вопросами и расспросами» (там же).

---

* Домашнее прозвище среднего сына Ал. П. Чехова — Антона.

27—28 сентября. Н. А. Чехова — А. П. Чехову: «Мой сын любит, чтобы ему читали (сам еще неважно читает). «Каштанку» он слушал с большим удовольствием» (Письма, с. 365).

3—4 ноября. Ал. П. Чехов — А. П. Чехову: «К Мишке ходит учительница, и на этих днях жена берет для языков еще «мамзель», которая болтала бы с ним по-германски и по-галльски» (там же, с. 369).

1899

Лето Чеховы живут на даче в Удельной.

20 декабря. Приписка в письме Ал. П. Чехова — Е. Я. Чеховой: «Милая бабушка, поздравляю тебя с ангелом. Приезжай к нам, мне хочется тебя видеть. Целую тетю Машу. Твой *Миша*» (ЦГАЛИ, 2540.1.47).

1900

4 марта переезжают из Петербурга в Удельную.

3 апреля. Ал. П. Чехов — И. П. Чехову: «С 4 марта я живу за городом в собственноручном доме на Удельной среди лесов дремучих (адрес: Спб., Удельная, Костромской пер., д. 9). Комнат 10, воздуха и света много, забот много, величия и важности еще больше, но денег мало. Дом на имя жены» (ЦГАЛИ, 2540.1.150, л. 12).

1901

Осень. Поступает в гимназию.

1902

17 января. Ал. П. Чехов — А. П. Чехову: «Миша мой — «краса гимназии», учится превосходно, утешает и радует учителей и директора, готовится быть «церкви и отечеству на пользу», но жидок, как сопля, и тонок, как глиста. Сердце матери утешается, а мое возмущается» (Письма, с 403).

1903

22 августа. Ал. П. Чехов — А. П. Чехову: «Мишка ныне — ученик III класса гимназии, получает пятерки (ох!), взасос читает Антона Чехова, участвует в любительских спектаклях, ходит в калошах, меняет девиц как ничего не стоящий материал, вдумывается во все окружающее и иногда задает мне глупые вопросы» (там же, с. 408). Из воспоминаний Чехова: «В детстве я бывал в театрах мало, и у меня не было тех театральных впечатлений, которые могли бы натолкнуть меня на мысль о театре. Все в отношении театра вышло «случайно»: на даче под Петербургом был клуб, где любители устраивали спектак-

ли. В этих спектаклях принимал участие и я, играя преимущественно старичков в водевилях, и отсюда ощущение театра возникло уже по-настоящему» (Актеры и режиссеры. М., 1928, с. 123).

1904

Февраль — март с родителями и братьями живет в Крыму, снимают дачу недалеко от дома А. П. Чехова.

18 февраля. А. П. Чехов О. Л. Книппер-Чеховой: «Приехал брат Александр с семейством... [...] Гости, гости, гости без конца, не дают писать, портят настроение, а один человечек сидит у меня в кабинете весь день» (ПСС. Письма, т. 12, с. 39). Из неоконченной книги И. А. Бунина об А. П. Чехове: «Его племянник, будущий артист, вспоминает это время. А. П. был с ним нежен, подарил «Каштанку» и «Белолобого», дарил мелкие вещицы со своего стола, когда он тихо сидел в его кабинете» («Лит. наследство», т. 68, с. 667).

20 февраля А. П. Чехов надписывает «Каштанку»: «Милому моему племяннику Мише на добрую память о дяде, авторе «Каштанки». 20 февраля 1904 г. Ялта. *Антон Чехов*» (ПСС. Письма, т. 12, с. 208).

Не позднее 31 марта семья Чеховых возвращается в Петербург.

2 июля умер А. П. Чехов в Баденвейлере.

7 июля на вокзале в Петербурге вместе с отцом встречает поезд с гробом А. П. Чехова.

1907

Август. Поступает в Театральную школу имени А. С. Суворина при театре Литературно-художественного общества (он же: Малый, или Суворинский театр).

15 сентября официальное открытие Театральной школы. Чехов — самый младший из поступивших.

13 октября первые «сценические испытания» в декорациях, костюмах и гримах. Исполняются отрывки из «Слова о полку Игореве», плач Иоасафа и бытовая сцена «Вечер в тереме царицы» *.

27 ноября и 5 декабря на сцене Малого театра играет в спектаклях, посвященных истории русского театра. Играет второго бахаря в «Вечере в тереме царицы», Амира в «Комедии о царе Навуходоносоре, о теле злате и о триех отроцех, в печи несожженных», Ковыльника в Интерлюдии.

1908

24 января в спектакле в честь 45-летия литературной деятельности В. П. Буренина играет Тирихтана и участвует в плясках в «Ко-

* Сведения о выступлениях Чехова в школьных спектаклях почерпнуты из фондов ГЦТМ, 15.476—523.

медии о княжне Забаве Путятишне и боярыне Василисе Микулишне»; в пародийной «испано-александрийской трагедии» «Дон Пахоммо и дон Вавилло» играет дона Вавилло (ЦГАЛИ, 459.2.966).

С осени начинает выступать в школьных спектаклях.

27 сентября играет Марфуриуса в «Хоть тресни, а женись» («Брак поневоле») Мольера и Бальзаминова в «Праздничный сон — до обеда» Островского.

7 октября играет Хайлова в водевиле Григорьева «Ямщики, или Как гуляет староста Семен Иванович».

11 октября играет Хайлова и адвоката Патедена в одноименном фарсе.

26 октября играет Емелю в водевиле «Простушка и воспитанная» Ленского.

1 ноября играет Кавалера в 3-м акте «Материнского благословения» Деннери и Лемуана.

25 ноября. Ал. П. Чехов - Н. А. Чеховой: «Поздравляю сына с заработанными собственными деньгами. Он не знает, чего бы ему купить, и просит моего совета. Советую на заработанные капиталы перебить у Суворина Малый театр или же купить пару рысаков и коляску, а престарелой мамаше — плиточку старого, позеленевшего шоколада» (ЦГАЛИ, 549.1.402).

21 декабря играет Любена в «Жорже Дандене» Мольера и Ваничку Мякишева в водевиле Куликова «Цыганка».

1909

20 января играет Вафлю в «дяде Ване» Чехова.

29 января вместе с учениками своей группы показывает на сцене театра «достижения в художественном чтении, фехтовании, танцах».

11 февраля играет Паскино в «Романтиках» Ростана и Петра Савельича в водевиле Годунова «Чего на свете не бывает».

14 февраля играет профессора Обенариуса в первом акте «Орленка» Ростана.

25 февраля играет Майтиса в «Гибели «Надежды» Гейерманса.

21 марта играет Непутевого в «На бойком месте» Островского.

22 марта играет Хлестакова, Жевакина и Степана в «Женитьбе» на вечере, посвященном 100-летию со дня рождения Гоголя.

19 апреля играет Никона в «Горькой судьбине» Писемского.

26 апреля играет Лешего в «Потонувшем колоколе» Гауптмана и Берендея в «Снегурочке» (сцена с Купавой).

24 октября играет Чебутыкина в «Трех сестрах» Чехова.

6 ноября играет Соленого в «Трех сестрах».

1910

15 января играет Кулигина в «Грозе» Островского.

17 января принимает участие в вечере памяти А. П. Чехова в бывш. Зале Кононова (Пушкинский дом, 47656).

18 января играет Чебутыкина в 1-м акте «Трех сестер» и Хирина в «Юбилее» на вечере, посвященном 50-летию со дня рождения Чехова.

7 февраля играет Полония в «Гамлете» Шекспира.

22 февраля играет Вермельскирха в выпускном спектакле «Возчик Геншель» Гауптмана. «Из кончающих [...] выделились на последних спектаклях [...] гг. Чехов и Бух, обладающие комической жилкой» («Театр и искусство», № 16).

2 мая получает аттестат об окончании Театральной школы. «...Выдано настоящее удостоверение ученику Михаилу Александровичу Чехову, свидетельствующее о прохождении трехлетнего курса. На основании § 5 Устава Театральной школы Чехов признан художественным советом заслуживающим звания артиста театра Литературно-художественного общества и на основании § 14 ношения утвержденного значка в виде брелока...». При аттестате — копия постановления художественного совета:

«1. Техника речи и художественное чтение	Прочерк
2. Пластика, танцы и фехтование	Удовлетворительно
3. Грим и мимика	Удовлетворительно
4. Сценическое искусство и этика театра	Весьма удовлетворительно
5. История искусств, быта и костюма	Весьма удовлетворительно
6. История русского театра и литературы	Весьма удовлетворительно
7. Всеобщая история театра и литературы	Удовлетворительно
8. История драматической поэзии и психологии творчества	Удовлетворительно
9. Общие понятия о законоведении и техническом устройстве сцены	Весьма удовлетворительно».

Из заключения художественного совета Школы: «Михаил Александрович Чехов. При больших врожденных способностях оказал весьма большие успехи в комических и характерных ролях» (Музей МХАТ, ф. М. Чехова, 7254).

6 июля. Чехов — Е. А. Флеровой: «Сегодня узнал из газеты, что из всех учеников приняты в театр: Леля Сухачева, Соня Райх, Софронов, Боронихин и я. По окончании школы вечер был у меня. Приезжал Николай Николаевич! * И грустно было и весело! Как-никак все-таки последний раз вместе» (цит. по кн.: *Громов В. А.* Михаил Чехов. М., 1970, с. 14).

Лето живет в Удельной. Здесь «он был приглашен сыграть Шмагу в «Без вины виноватых» Островского, а также взять на себя обязанности распорядителя вечера, который, как написано в программе, кончился беспрерывными танцами» (там же).

---

* Н. Н. Арбатов

1 сентября открытие сезона в театре Литературно-художественного общества.

Сентябрь. Играет пажа в «Генрихе Наваррском» Девере — 4, 8, 18; Ионезе Гиронари в «Тайфуне» Лангиеля — 11, 15, 16, 17, 20, 21, 23, 25; Сергея (Тусика) в «Дачных барышнях» Острожского — 22, 24, 27; Фильку в «Самоуправцах» Писемского — 26 (у.); второго гражданина в «Заговоре Фиеско в Генуе» Шиллера — 29.

«Искажена была еще одна центральная роль, Ионезе Гиронари [...]. Без всяких оснований, по вине ли режиссера или актера, г. Чехова, этого юношу превратили в японского Митрофанушку, который и говорил и позировал как настоящий «водевильный дурачок» («Обозрение театров», 15 сент.).

Октябрь. Играет пажа — 1 (у.), 9, 22; Ионезе Гиронари — 1, 10, 13, 25, 31 (у.); второго гражданина — 2, 4, 6, 17 (у.), 24; Попова в «Вольных каменщиках» Беспятова — 3 (у.), 24; Сергея — 8, 11, 17; Петрика — 19, 23; Сарапку в «Самоуправцах» — 21; Тихона Мироновича в «Распутице» Рышкова и горничную Палашу в водевиле Глаголина «На автомобиле» — 31.

14 ноября в первый раз играет Епиходова в «Вишневом саде» Чехова.

Ноябрь. Играет Петрика — 2, 18; Сарапку — 7; мужика во «Власти тьмы» Л. Толстого — 10 (у.), 12, 21, 28 (у.); Палашу — 10, 14, 16; Тихона Мироновича — 10, 16; Епиходова — 14; третьего анабаптиста в «Короле свободы» Буренина — 23, 25, 27, 29.

Декабрь. Играет третьего анабаптиста — 2, 5, 9, 16; пажа — 6 (у.), 29; мужика — 8, 28 (у.); Ионезе Гиронари — 12, 31; Степу в «Школьной паре» Бабецкого — 13.

1911

Январь. Играет третьего анабаптиста — 1, 11, 23; Сергея — 3; мужика — 4 (у.); Маньеля — 13, 17, 20, 22 и журналиста — 27 в «Красной ленточке» Кайяве и Флера; Нотку в «Измаиле» Бухарина — 30 (у.).

Февраль. Играет Епиходова — 2; Гено в «Молодости Людовика XIV» Дюма-отца — 4, 7, 9, 11, 15, 19; Нотку — 13, 17; Тришку в «Девичьем переполохе» Крылова — 16; Маньеля — 17; Ионезе Гиронари — 18 (у.); третьего анабаптиста — 19 (у.).

Март. Играет Гено — 3, 6, 8 и графа Данже — 11 в «Молодости Людовика XIV»; Маньеля — 6 (у.); Баптисту в «Наполеоне и пани Валевской» Гонсиоревского и Никоровича — 9, 21, 25, 29, 30; Чебутыкина в «Трех сестрах» Чехова — 25; Нотку — 27 (у.).

Апрель. Играет Нотку — 11 (у.), 15; Гено — 11, 17, 23, 25; Епиходова — 12 (у.); Маньеля и журналиста — 13 (у.); Баптисту — 14, 21, 26, 30; Лесницкого в «Утре провинциального антрепренера» Мельницкой и Иванова — 15, 20; Ионезе Гиронари — 16; Мишку в «Ревизоре» Гоголя — 19; третьего анабаптиста — 24; Чебутыкина — 29.

В истекшем сезоне был занят в спектаклях 117 раз, не считая не отмеченных программами замен.

«Покорнейше прошу дирекцию театра Литературно-художественного общества прибавить мне жалованья на будущий сезон. В течение сезона 1910/11 г. был занят почти в каждом спектакле и кроме того заменял гг. Чубинского, Сладкопевцева, Карпова, Топоркова и других. *М. Чехов*» (Пушкинский дом, 510.63).

1 мая часть труппы Суворинского театра, куда входит и Чехов, организовывается в Товарищество под руководством Б. С. Глаголина. Играют на сцене своего же театра.

Май. Играет слугу, третьего советника и пятого дервиша в оперетте Кузмина «Забава дев» — 9 — 16, 21, 22, 25, 29, 30; Карла VII в «Орлеанской Деве» Шиллера — 25 (у.); графа Данже — 30 (у.).

30 мая Товарищество закрывает сезон.

15 августа — открытие сезона Суворинского театра.

Август. Изображает гусара и танцует «Мазурку» и «Чардаш» в балете «Привал кавалерии» Армсгеймера — 15, 17, 19, 25; играет слугу, третьего советника и пятого дервиша — 16, 18, 20, 25, 30; почтальона — 21 (у.) и принца Шарме — 23 в «Оле-Лук-Ойе, или Андерсеновых сказках» Попова; Транио и слугу Баптисты — 21 и Грумио — 26 в «Усмирении своенравной» Шекспира; изображает одного из друзей принца во 2-м акте «Лебединого озера» — 27; играет Шута в «Василисе Мелентьевой» Островского — 30 (у.).

Сентябрь. Играет принца Шарме — 1, 11; слугу, третьего советника и пятого дервиша — 2, 5; танцует в «Привале кавалерии» — 6; играет Субъекта и Реалиста в «Полосатом узле» Ясинского — 15, 17, 21, 23, 28, 29; Баптисту — 25; Гено — 26 (у.).

22 октября в первый раз играет царя Федора Иоанновича в одноименной трагедии А. Толстого.

30 октября получает венок с надписью на ленте: «Юному самобытному таланту М. А. Чехову. 2-е представление «Царь Федор Иоаннович».

Октябрь. Играет принца Шарме — 1 (у.), 5 (у.); Озрика в «Гамлете» Шекспира — 2, 16; Хацкелева в «Соли земли» Бобрищева-Пушкина — 4, 6, 8, 9, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 29; Баптисту — 5, 9 (у.), 15, 23, 31; Ионезе Гиронари — 10 (у.), 25 (у.); пажа — 11; Распорядителя в «Золотой клетке» Острожского — 17, 19, 21, 25, 26, 27, 30; царя Федора — 22 (у.), 30 (у.).

Ноябрь. Играет Распорядителя — 2, 4, 5, 8, 10, 13, 16, 18, 22, 23, 30; Хецкелева — 6 (у.); мужика — 7, 14 (у.); Баптисту — 13 (у.); Епиходова — 14.

Декабрь. Играет Распорядителя — 3, 7, 9, 12, 17, 21, 28, 30; Баптисту — 10, 29; Груздева в «Мухах» Арбатова и Ермолова — 13, 16, 19, 27, 31; Озрика — 18 (у.); приват-доцента в «Людях» Каменского — 22; принца Шарме — 28 (у.); царя Федора — 29 (у.); Нотку — 30 (у.).

Январь. Играет Груздева — 3 (у.), 4; приват-доцента — 3; Озрика — 4 (у.); Распорядителя — 8, 10, 12, 19, 27; Баптисту — 11; царя Федора — 15 (у.); Хацкелева — 29 (у.).

Февраль. Играет Груздева — 2 (у.), 4 (у.); Нотку — 3 (у.); царя Федора — 5 (у.); Распорядителя — 17, 23; пажа — 19 (у.); Шепшелевича в «Боевых товарищах» Тарского и Билы — 22 *.

26 марта в Петербурге начинаются гастроли Московского Художественного театра. «Помнится,— пишет в «Автобиографии» Чехов,— шла «Синяя птица». Кто-то спросил меня, почему не пойду я с родственным визитом к О. Л. Книппер-Чеховой. Я пошел к О. Л., и она сразу спросила меня, не хочу ли я поступить в труппу Художественного театра» (Актеры и режиссеры, с. 123).

Март. Играет пажа — 4 (у.), 29 (у.); Шепшелевича — 8, 15, 29; Шпекмюллера в пьесе Шульца и Сергиевского «Несется ввысь душа» и Груздева — 10, 12, 27, 28, 31; царя Федора — 11 (у.); Распорядителя — 11, 30; Гено — 31 (у.).

17 апреля. О. Л. Книппер-Чехова — М. П. Чеховой: «Был у меня твой племянник Миша Чехов, на днях позову его читать Константину Сергеевичу. Кажется, он славный, скромный и как-то тихо обалдел от нашего театра» (ГБЛ, ОР, 331.77.34).

Из воспоминаний Е. М. Чеховой: «Помню Мишу весной 1912 г. в Петербурге. Небольшого роста, худенький, очень подвижный, небрежно одетый в какую-то поношенную вельветовую куртку, в рубашке, застегнутой у ворота на сломанную пуговицу, и — о ужас! — не только без крахмального, но даже без всякого воротничка, он пленял какой-то мягкой ласковостью, теплой и милой улыбкой, заставляющей забывать о его некрасивости. Характерным жестом он как-то особенно «элегантно» подтягивал брюки и при этом забавно таращил глаза. Он служил тогда в Суворинском театре на Фонтанке и часто приезжал к нам в Петербург из пригорода Удельной, где жил с отцом и матерью» (Чеховские чтения в Ялте, с. 152).

До 26 апреля встречается с А. Л. Вишневским и К. С. Станиславским. Читает монологи Федора из «Царя Федора Иоанновича» и Мармеладова из «Преступления и наказания» Достоевского. На обеде у Станиславского знакомится с М. П. Лилиной и В. И. Качаловым.

28 апреля уезжает с группой актеров Суворинского театра на гастроли с пьесой «Боевые товарищи».

Апрель. Играет Шпекмюллера и Груздева — 2, 13, 16, 19, 22 (у.); Баптисту — 6, 14; Распорядителя — 10, 24; пажа — 23 (у.).

2 мая. М. П. Чехова — О. Л. Книппер-Чеховой: «Посылаю тебе письмо моего племянника и очень тебя благодарю за него. Если

---

* Репертуар Чехова в Суворинском театре составлен по данным журнала «Театр и спорт», который в феврале 1912 г. прекратил свое существование, и газеты «Новое время», в афишах которой, однако, не обозначалось распределение ролей.

из него выйдет путевый человек, то он будет обязан этим тебе. Он прислал мне восторженное письмо, восхищен всеми вами и счастлив безмерно» (О. Л. Книппер-Чехова, ч. 2, с. 107).

5 мая. О. Л. Книппер-Чехова — М. П. Чеховой из Варшавы: «Мишу Чехова приняли к нам в театр — ты довольна? Он понравился Константину Сергеевичу и Вишневскому» (ГБЛ, ОР, 331.77.30).

16 мая. Н. А. Чехова — М. П. Чеховой. «Нет тех слов, которыми я могла бы выразить свою благодарность за то, что ты сделала для моего мальчика. Он для меня все, я живу им и для него. Он принят в Художественный театр, я рада за него и боюсь только одного, что он еще не самостоятелен и что ему нужна ласка. Если бы ты, дорогая и всегда мною любимая, не отказала ему в этой ласке, тогда я спокойно отпущу его, зная, что он в тебе найдет вторую мать» (Чеховские чтения в Ялте, с. 153).

Май. В пьесе «Боевые товарищи» в роли Шепшелевича выступает: в Ярославле — 1; в Орле — 3; в Курске — 4; в Воронеже — 5; в Новочеркасске — 7; в Ростове — 8; в Таганроге — 9; в Екатеринославе — 10; в Харькове 13 и 14; в Полтаве — 15; в Кременчуге — 16; в Елисаветграде — 17; в Херсоне — 19; в Одессе — 20 и 21; в Кишиневе — 23; в Брест-Литовске — 25; в Минске — 26; в Вильно — 27.

16 июня зачислен в сотрудники филиального отделения Московского Художественного театра с окладом 600 рублей в год (Музей МХАТ, ВЖ).

Лето проводит в Удельной.

Июль — август. Переезжает в Москву.

Вл. И. Немирович-Данченко — К. С. Станиславскому: «Как Вы окончательно распределите роли в Мольере * [...]? Из юношей я вижу здесь где-то Чехова» (Музей МХАТ, Н-Д, 1676). «Мариана и Валер — Коонен и Чехов. Мариана и Валер совершенные дети. Иначе весь второй акт бессмыслица. Коренева слишком великовозрастна, а Берсенев и Вырубов слишком положительны. Ему, вероятно, лет 17» (Музей МХАТ, Н-Д, 1679).

2 августа в МХТ начинаются репетиции «Пер Гюнта» Ибсена. Чехов занят в народной сцене 2-й картины. Репетирует 16, 17, 18, 19, 20-го.

Из воспоминаний М. А. Дурасовой: «Очень скоро на репетиции пьесы «Пер Гюнт», в которой нас, молодежь, заняли в народной сцене — троллей, в одной фразе прозвучал талант Чехова: фраза была сказана с такой неожиданной интонацией, что все заволновались — кто ее сказал? Оказалось — Чехов» (ГЦТМ, 376.14).

19 августа «Театр и искусство» сообщает, что в наступающем сезоне при Художественном театре открывается студия. Помещение для студии было снято в доме Смирнова на углу М. Гнездниковского и Тверской.

---

* Речь идет о «Тартюфе».

1 сентября первое заседание студии. Из воспоминаний Л. И. Дейкун: «В зале было чисто, как-то благоуханно [...]. Леопольд Антонович спустился вниз и стал ждать на крыльце Константина Сергеевича. Мы увидели все это в окно, увидели, как подъехал Константин Сергеевич с каким-то молодым человеком. Леопольд Антонович поднялся наверх, открыл дверь в зал и сказал: «Приехал Константин Сергеевич с Михаилом Чеховым». [...] Вошел Константин Сергеевич, мы стояли по обе стороны зала. Леопольд Антонович открыл занавес. Константин Сергеевич был взволнован до слез. [...] После того как ушли Константин Сергеевич и Леопольд Антонович на обед, мы немножко пришли в себя и увидали одинокую фигурку около окна. Это сидел Миша Чехов. Я разочарованно протянула: «Ну и Чехов». У всех в памяти маячил Антон Павлович Чехов. Женя * гневно прошипел: «Вы на глаза его глядите, на лучистые, прекрасные глаза!» и своей легкой стремительной походкой подошел к нему и обнял. Через минуту они уже о чем-то говорили горячо» (Музей МХАТ, ф. Л. И. Дейкун и А. И. Благонравова. Незабываемое, с. 40, 80).

12 сентября в студии читали «Мнимого больного» Мольера. Чехову назначена роль Луизон (Музей МХАТ, ф. М. Чехова).

19 сентября. О. Л. Книппер — М. П. Чеховой: «Хожу в студию, слушаю беседы о Мольере с Бенуа [...]. Миша ходит бледный, худой, очевидно, приобщается к новому для него миру, и, конечно, нелегко это ему. Он обедал у меня два раза. Все молчит» (ГБЛ, ОР, 331.77.30).

Сентябрь. Станиславский вводит Чехова на роль Васьки в «Нахлебнике» Тургенева (*Станиславский*, т. 7, с. 550).

23 сентября. В. И. Чехов — М. П. Чеховой: «...познакомился со своим братом Мишкой, он очень и очень милый парень, так что мы с ним большие приятели. Только вот печально, что он дохлый: и легкие-то у него скверные и сердце никуда не годится — это видно, хотя он и не жалуется» (ГБЛ, ОР, 331.82.53).

5 октября генеральная репетиция «Пер Гюнта». Чехов играет одного из троллей.

6 октября торжественное открытие Студии МХТ.

9 октября МХТ открывает сезон «Пер Гюнтом». Режиссеры — Вл. И. Немирович-Данченко, К. А. Марджанов, Г. С. Бурджалов, художник — Н. К. Рерих.

12 октября играет в «Гамлете» бессловесного актера и оборванца (сцена бунта).

7 ноября появляется среди гостей на балу в 3-м акте «Вишневого сада». «Отсутствовали гг. Булгаков и А. Яковлев. Заняли гг. Чехова и Кудрявцева» (Музей МХАТ, РЧ, 197).

16 декабря играет в «На дне» роль второго мальчишки. «К 3-му акту не явился Жариков и опоздал А. Яковлев; первого заменил сидевший в театре г. Чехов, а второго — г. Колин» (там же).

---

* Е. Б. Вахтангов.

Осень — зима. Репетирует в студии Кобуса в «Гибели «Надежды» Гейерманса. Занят в массовых сценах в «Гамлете», «Царе Федоре Иоанновиче», «Пер Гюнте», «Братьях Карамазовых», «Живом трупе», «На дне».

Из воспоминаний А. Д. Дикого: «У Чехова была особенность, которой мы поначалу не знали, а может быть, не знал и он сам. Он не умел репетировать в полную силу. Пока длился репетиционный процесс, образы, им создаваемые, неизменно казались клочковатыми. Отдельные сцены сверкали и искрились, и тут же, рядом, Чехов «пробрасывал» целые куски. Ему нужен был зритель для «постоянства вдохновения», нужен был встречный ток, идущий из зрительного зала. Так же было и в пору «Надежды». Чехов репетировал иногда вяло, иногда талантливо, иногда с мучительными творческими заторами» (*Дикий А. Д.* Повесть о театральной юности. М., 1957, с. 222).

В записной книжке Станиславского за 1912 г. в списке актеров, озаглавленном «Будущая труппа», имя Чехова стоит на третьем месте (Музей МХАТ, КС, 835).

1913

15 января студия показывает труппе МХТ спектакль «Гибель «Надежды».

«...Спектакль имел совершенно исключительный успех и очень явно обнаружил в игре молодых артистов особую, дотоле неведомую нам простоту и углубленность передачи. Я относил ее не без основания к нашей общей работе «по системе» (*Станиславский*, т, 1, с. 353).

«Спектакль произвел на нас особенно хорошее впечатление, внес какую-то особенную радость, внес яркую надежду и точную веру, что в этот день происходили крестины сына или дочери Художественного театра» (*Немирович-Данченко.*— Цит. по Летописи К. С., т. 2, с. 365).

18 января Станиславский утверждает распределение ролей в «Празднике мира» Гауптмана. Чехов назначен на роль слуги Фрибэ. В режиссерском плане против имени Фрибэ написано: «Верная собака» (ГЦТМ, 261837).

24 января первая репетиция «Праздника мира».

31 января работает с Вахтанговым над ролью Фрибэ. «Фрибэ — артист, упивается своей работой» (*Вахтангов Е. Б.* Записки. Письма. Статьи. М.— Л., 1939, с. 33).

2 февраля в первый раз играет Мишу в «Братьях Карамазовых» (Музей МХАТ, РЧ, 198).

3 февраля в массовой сцене «Братьев Карамазовых» заменяет заболевшего актера П. Жарикова в сцене суда (там же).

4 февраля первый открытый спектакль «Гибели «Надежды».

«Самое выгодное впечатление из игравших вчера произвел г. Чехов, у которого — искренний юмор, трогательность без сентиментальности и уже значительная сценическая находчивость, выдумка» (*Н. Е. Эфрос.*— «Рус. ведомости», 5 февр.).

6 февраля репетиция «Праздника мира». «Прошли три раза, кончая приходом Фрица. Искали характерность Чехову» (*Вахтангов*, с. 33).

7 февраля. «Для Фрибэ нашли кое-что из характерности: весь мокрый, глаз сочится, обезьяна, кривоногий» (там же).

С 8 февраля по 26 марта репетирует в «Мнимом больном» роли главного обойщика и третьего доктора в интермедии «Церемония».

10 февраля выходит на экраны кинофильм «Трехсотлетие царствования дома Романовых». Чехов — в роли Михаила Федоровича Романова.

11 февраля репетиция «Мнимого больного» с М. Мордкиным. «Мордкин ставил комический танец в «Мнимом больном». Чехов, Дурасова и я — все в мужских зеленых костюмах — изображали обойщиков, что-то забивали молоточками и вились вокруг страдающего болезнями Аргана» (*Гиацинтова С. В.* С памятью наедине. М., 1985, с. 89).

17 февраля утром репетиция «Праздника мира». «Поработали очень хорошо. Нашли «встречу Фрибэ с Шольцем», выход Шольца» (*Вахтангов*, с.34).

Вечером играет Кобуса. «Внешний облик Чехов доводил почти до абсурда. По пьесе Кобус просто старый человек, в спектакле ему было лет сто двадцать, не меньше. На его абсолютно лысой голове не росло ни одного волоса. Большой не по размеру парик Чехов натягивал как шапку-ушанку и застегивал английской булавкой, не скрывая ее, даже время от времени любовно поглаживая. Шея была замотана старым серым шарфом, с которым происходила постоянная и разнообразная игра — он закутывался, раскутывался, путался в нем, плакал в этот шарф, но мог и, выглянув из него, поймать чей-нибудь нечаянный взгляд [...]. На лицо он пришлепывал нос картошкой из гуммоза и напрочь замазывал брови. Физиономия становилась невообразимой, противоестественной, но оставались сразу выцветшие, белесые, утратившие от старости всякую окраску глаза — они делали лицо живым, реальным, придавали ему множество различных выражений» (*Гиацинтова*, с. 100).

19 февраля первая репетиция «Шемякина суда» Н. Попова. Режиссером Б. М. Афониным задумана «лубочная постановка». «Чехов назначен на роль Убогого. Его «зерно»: «сначала «22 несчастья», потом заменили на «жулик». Сквозное действие — оправдаться» (Тетрадь Б. М. Афонина. Личный архив А. Л. Никитина).

22, 23, 25, 26 февраля репетиции «Шемякина суда».

26 февраля репетиция «Праздника мира». «Нашли сцену Фрибэ и Шольц. Так как текст очень туманен, то я нахожу, что его можно импровизировать, придав ему форму монолога, который прерывается госпожой Шольц тогда, когда она это почувствует» (*Вахтангов*, с. 34).

27 февраля репетиция интермедии «Церемония».
«Прошу М. А. Чехова, г-ж Гиацинтову и Дурасову заняться своими дублерами. *Станиславский*» (Музей МХАТ, РЧ, 82).

Дублером Чехова в роли главного обойщика значился Вахтангов.

1 марта. «Фрибэ должен вести сцену так, как будто решился на самоубийство. [...] Для Фрибэ много нашли. Сегодня опять хорошо поработали» (*Вахтангов*, с. 35).

7 марта. «Работали над сценами: 1) Роберт и Вильгельм. 2) Шольц — Фрибэ (без слов). 3) Обморок. 4) От обморока до выхода на елку. Очень хочется отметить в высшей степени внимательное отношение всех к работе, желание найти, сделать лучше, тоньше. Так радостно и хорошо работается» (там же).

10, 11, 15 марта репетиции «Шемякина суда». На этом работа над пьесой прекратилась.

16, 18, 19, 20, 21, 22, 23 и 26 марта занят в прогонах и генеральных репетициях Мольеровского спектакля.

27 марта премьера Мольеровского спектакля.

29, 30, 31 марта играет в Мольеровском спектакле.

3 апреля. «Репетиция «Праздника мира» в костюмах и гримах. Присутствуют Константин Сергеевич, Леопольд Антонович и пожелавшие прийти, по извещению о публичности репетиции, из труппы молодежи театра. После репетиции Константин Сергеевич делал свои замечания. В общем одобрил то, что сделано до сих пор, и дал направление для дальнейшей работы» (там же, с. 37).

2, 3, 4, 5 апреля играет в Мольеровском спектакле.

С 14 апреля по 14 мая гастроли МХТ в Петербурге.

25 апреля студия показывает в Петербурге «Гибель «Надежды». Из дневника А. Блока: «Истинное наслаждение от игры актеров. Напоминает старые времена Художественного театра. Ансамбль. Выделить, и то без уверенности, можно двух («старик» — Чехов (племянник Антона Павловича) и «бухгалтер» — Сушкевич)» (*Блок А. А.*, т. 7, с. 246).

5 мая. О. Л. Книппер-Чехова — М. П. Чеховой: «Мишу вижу мало, только на Мольере. Раз он обедал у нас. Отец у него умирает» (ГБЛ, ОР, 331.77.31).

До 8 мая. Из записной книжки Станиславского: «Чехов усвоил в общих чертах и систему, и этику, и гражданственность. Надо разрабатывать частности системы и усвоить детали. Хорошо направлен». В записную книжку рукой Чехова вписан его петербургский адрес (Музей МХАТ, КС, 782, л. 17 и 32).

Во время петербургских гастролей играл в Мольеровском спектакле — 17, 18, 23, 28 апреля и 3, 4, 6, 8, 9, 12 (у.), 14 мая; в «Братьях Карамазовых» — 20 апреля (у.) и 5 мая (у.); Кобуса — 25, 28 апреля.

17 мая умер Ал. П. Чехов.

В дневнике отца Чехов записал: «17-го мая 1913 г. в 9 часов утра отец скончался» (ЦГАЛИ, 2316.2.35).

20 мая похороны Ал. П. Чехова на Литераторских Мостках Волкова кладбища.

Записывает в дневнике отца: «Царство тебе небесное, милый, милый старик! Я сам положил тебя в гроб, в твой маленький

домик. Был у тебя на могиле один только раз, и когда глядел на холмик, насыпанный над тобой, хотелось окликнуть тебя, чтобы ты отозвался мне. Должно быть, больше никогда не приду на твою могилу» (ЦГАЛИ, 2316.2.35, л. 77).

Сезон 1912/13 г. Совет МХТ подает Станиславскому списки молодых актеров для определения их дальнейшего положения в театре. В одном из списков против фамилии Чехова рукой Станиславского написано: «Очень интересен». В другом около фамилии Чехова стоит: «? не ясно» и резолюция Станиславского: «Прибавить.— Очень ясно. Без всяких сомнений — талантлив, обаятелен. Одна из настоящих надежд будущего. Надо прибавить, чтобы поощрить. Необходимо подбодрение. Упал духом» (Музей МХАТ, КС, 3370/1—2).

Лето живет в Удельной. Продает дом. Переезжает с матерью на постоянное жительство в Москву. Снимает квартиру в Ермолаевском переулке, д. 7/10.

16 августа собрание участников спектакля «Николай Ставрогин» по Достоевскому. Назначен в народные сцены «На паперти» и «Бал» (Музей МХАТ, РЧ, 95).

31 августа. К. С. Станиславский — М. П. Лилиной: «Студия строится, помещение роскошное, оживление и полная вера в дело. Начали репетировать две пьесы: «Калики перехожие», «Сверчок на печи» Диккенса» (*Станиславский*, т. 7, с. 586).

1 сентября «Московский листок» сообщил: «Болезнь И. М. Москвина [...] заставила Художественный театр исключить из репертуара текущего сезона все пьесы, в которых был занят этот артист. Только «Вишневый сад» избег этой участи и единственно потому, что роль Епиходова, которую играл Москвин, оказалось возможно поручить новому артисту Художественного театра — родному племяннику А. П. Чехова, сыну его недавно скончавшегося брата Александра».

Сентябрь. Занимается со Станиславским ролью Епиходова.

Из записной книжки Станиславского: «Инстинкт подымает руки у Миши Чехова (Епиходова) и глаза покрывает поволокой. Угадать, от какого же это чувства? От самолюбования, от тщеславия? Они действительно есть в жизни. Начинать вспоминать поступки, когда я был самоуверен и любовался собой. Если не найдете таких моментов в жизни, можно представить себе, что я известный актер в Художественном театре. Иду, и у ворот толпа психопаток. Глядь, а руки опять поднимает, и глаза с поволокой» (Музей МХАТ, КС, 786, л. 35).

Чехов делает этюд: поступление Епиходова в Художественный театр. «Но это был больше Чехов, чем Епиходов,— записывает Станиславский.— А не можете ли вы, Чехов, быть еще нахальнее, самоувереннее и распущеннее, без воротничка, то есть дать волю в своей душе тому элементу, который заготовлен в вас для Епиходова? [...] Слишком интеллигент того времени. Отстаивайте более наивную или тупую задачу, [...] поставьте вопрос так: это вас не касается, это оттого, что меня преследует судьба. Я привык — и другие мотивы Епиходова. А на вопрос прямо не

отвечает. Хвастайтесь: я замечательный человек; отсюда епиходовская бестолковщина. [...] Ваш Епиходов слишком любезен со мной, слишком воспитан и толков» (Музей МХАТ, КС, 1273). Записка К. С. Станиславского Н. Г. Александрову: «Я не помню мест из роли Епиходова. Не можете ли Вы указать их Чехову. Но, ради Бога, не позволяйте ему еще играть, а то он собьется с тона, который едва намечается» (Музей МХАТ, КС, 4373). «Однажды Станиславский вызвал нас* на репетицию к себе домой. Вместе с нами шел, как на плаху, Чехов — у него не получался Епиходов в «Вишневом саде» (*Гиацинтова*, с. 140).

10 октября. К. С. Станиславский — К. К. Алексеевой: «Вечером вводил Дурасову в Митиль и Чехова в Кота» (*Станиславский*, т. 7, с. 587). Пометки Чехова на полях роли Кота: «Все скрывать. Кот егозит. Спинной хребет. Покорность, обожание и повиновение (в сцене с феей)» (ГЦТМ, 424.44, л. 15).

18 октября занят на генеральной репетиции «Николая Ставрогина».

19 октября репетиция сцены «На паперти».

21 октября генеральная репетиция «Николая Ставрогина».
В. И. Чехов — М. П. Чеховой: «Граф** в воскресенье будет играть Епиходова, а потому сейчас ходит как тень и совершенно невменяем. Наталья Александровна волнуется еще больше, чем он. В театре все ждут этого дня, Станиславский и Сулер ждут много хорошего, а большинство Мишиных коллег завидует и ненавидит» (ГБЛ, ОР, 331.82.53).

22 октября Немирович-Данченко проводит беседу с исполнителями «Николая Ставрогина».

23 октября премьерой «Николая Ставрогина» открывается сезон в Художественном театре. Постановка Вл. И. Немировича-Данченко, художник — М. В. Добужинский.

27 октября в первый раз играет Епиходова.
«...Играл Епиходова в «Вишневом саде» после И. М. Москвина, и роль совершенно не удалась». Из ответа на анкету по психологии актерского творчества (см. наст. изд.).

28 октября открытие сезона Студии МХТ в новом помещении (Тверская улица, дом Варгина). «Присутствует вся труппа Художественного театра, его сотрудники и ученики. Станиславский и Немирович-Данченко рассказывают о задачах студии и ближайших планах ее работы» (Летопись К. С., т. 2, с. 410).

30 октября. На репетиции «Праздника мира»: «Пройден 1 акт полностью» (*Вахтангов*, с. 38).

Октябрь. Играет в «Николае Ставрогине» — 23, 25, 26, 28, 30, 31; в Мольеровском спектакле — 24, 29; Епиходова — 27.
Из записной книжки Станиславского: «М. Чехов говорит, что ему очень помогает «я есмь». Ему необходимо для этого объяс-

---

* С. В. Гиацинтову и М. А. Дурасову.
** Домашнее прозвище Чехова.

нить себе, где я, почему и т. д. Вот эти тайные объяснения Мише надо держать в секрете, для себя, в противном случае, если их знает другой, его это отвлекает, и он начинает думать только о том, что знают его секрет, и это его конфузит» (Музей МХАТ, КС, 3320, л. 44).

12 ноября генеральная репетиция «Праздника мира».

13 ноября. «Генеральная. Присутствуют Константин Сергеевич, Леопольд Антонович и труппа. После репетиции К. С. делал общие замечания, не касаясь частностей» (*Вахтангов*, с. 38).

15 ноября премьера «Праздника мира». Постановка Е. Б. Вахтангова, художник — И. Я. Гремиславский.

«В спектакле Фрибэ предстал жалким, еле державшимся на ногах пьянчужкой, по-собачьи преданным и верным своему недоброму хозяину. Впечатление он производил одновременно смешное и драматичное, чем-то трогающее и отталкивающее. Эти, казалось, трудно сочетающиеся краски всегда были рядом в необычайной актерской палитре Чехова» (*Гиацинтова*, с. 123—124).

Ноябрь. Играет в «Николае Ставрогине» — 1, 4, 8, 13, 16, 21, 24, 28; в Мольеровском спектакле — 2, 3, 9, 14 (у.), 17, 22, 27; Епиходова — 3 (у.), 14 (у.), 21 (у.); Фрибэ — 19, 23, 25, 30; Кобуса — 29.

Декабрь. Играет в Мольеровском спектакле — 1 (у.), 6, 21, 28, 29 (у.); Кобуса — 1, 15, 20, 26, 31; в «Николае Ставрогине» — 2, 7, 12, 19, 27, 30; Фрибэ — 3, 8, 14, 18, 22, 29; Епиходова — 11, 22 (у.), 27, 30 (у.).

Зима. Станиславский записал течение первого урока в студии: «1) Предупредил: понимать — значит чувствовать. Давал разные задания (в том числе — «Последний день Помпеи»). Говорил о хатха-йога. Давал задания по мышечному напряжению и расслаблению мускулов. [...] 18) Всех заставил испытать на сцене «круг». (Чехов говорил, что особенно назидательно, как я показывал, как принимать разные позы и везде с помощью наблюдательности находить спокойствие и свободу)» (Музей МХАТ, КС, 787, л. 50).

1914

Январь. Станиславский намечает вводы в спектакли текущего репертуара: имя Чехова стоит против роли Пургона в «Мнимом больном» (Музей МХАТ, КС, 789).

10 января играет в 25-м спектакле «Гибели «Надежды».

17 января днем присутствует на Ново-Девичьем кладбище на панихиде по А. П. Чехову. Вечером играет Епиходова.

«Исполнитель Епиходова М. А. Чехов (племянник А. П.), уже одним своим именем привлекавший исключительное внимание публики, в начале пьесы страшно волновался; даже сквозь грим просвечивала бледность его лица. Однако даже в первом акте юный актер не сбился с тона, и зрители с искренней веселостью воспринимали его замысловатые афоризмы. Дальше М. А. Чехов играл уже увереннее» («Рус. слово», 18 янв.).

20 января играет Кобуса. Спектакль смотрят Станиславский и Лилина (Летопись К. С., т. 2, с. 420).

13 февраля играет Фрибэ. На спектакле присутствует А. М. Горький. Газета «Раннее утро» сообщила: «Особенно сильное впечатление на Максима Горького произвела постановка «Праздника мира». За кулисами Горький под впечатлением спектакля расплакался и расцеловал молодого артиста, игравшего в «Празднике мира» главную роль». С. Г. Бирман уточняет, что этим «молодым артистом» был Чехов, который «играл старого слугу Фрибэ, роль небольшую, но сыгранную очень интересно» (*Бирман С. Г.* Судьбой дарованные встречи. М., 1971, с. 56).

Февраль. Играет в «Николае Ставрогине» — 2, 7, 12 (у.); Кобуса — 4, 8, 11, 16, 28; Епиходова — 9 (у.), 14 (у.); Фрибэ — 13, 14, 15; в Мольеровском спектакле — 16.

Март. Играет в «Николае Ставрогине» — 2 (у.); Епиходова — 2; Кобуса — 3, 7, 18, 21.

28 марта закрытие сезона в Художественном театре и студии.

7 апреля спектаклем «Николай Ставрогин» открываются гастроли МХТ в Петербурге.

14 апреля посещает семейство Книппер.

О. Л. Книппер — М. П. Чеховой: «Пришел сейчас Миша в воротничке, в галстуке, «одетый» сидит, разговаривает с Олей *» (ГБЛ, ОР, 331.77.32).

15 апреля в первый раз в Петербурге играет Фрибэ.

«На фоне ансамбля, столь ровного и столь высокого, выделился в роли Фрибэ г. Чехов, актер молодой, но, несомненно, богато одаренный. [...] Грим, внешность, походка, манера говорить были согласованы у г. Чехова в каком-то общем плане и слились в полный правды образ» («День», 17 апр.).

Газета «Театр» 16 апреля писала: «Играл, бесспорно, лучше всех г. Чехов (Фрибэ). Например, его второй акт, когда он пьяный разговаривает с фрау Шольц, заставляет переживать чувство страха. Фрибэ пьян и мог бы вызвать смех своим пьяным предчувствием, но г. Чехов нашел настоящий трагизм».

Во время петербургских гастролей играет в «Николае Ставрогине» — 7, 11 (у.), 13, 14, 18, 19, 22, 24, 30 апреля, 6, 9, 12 мая; Епиходова — 9, 11, 12, 23 апреля (у.), 4 (у.), 6 мая (у.); Фрибэ — 15, 20, 23, 29 апреля, 5 мая; в Мольеровском спектакле — 20 апреля (у.); Ваську в «Нахлебнике» — 27 (у.); Кобуса — 28 апреля, 1, 4 мая.

17 мая МХТ начинает гастроли в Киеве.

Играет здесь Епиходова — 18 (у.), 23, 26 (у.), 30 мая, 1 июня; Ваську — 19, 20, 25 (у.), 31 мая.

Июнь проводит в Москве.

С 29 августа после летнего отдыха в студии возобновляются репетиции «Сверчка на печи». Чехов работает над ролью Калеба. Репетиции идут почти каждый день утром и вечером.

---

* О. К. Книппер.

В доме М. П. Чеховой встречается с О. К. Книппер, В. И. Чеховым. Из воспоминаний И. А. Бунина: «...мы были приглашены к Марии Павловне, где были Чеховы, живущие в Москве, а среди них и сын Александра Павловича. Михаил, молодой ученик школы Художественного театра, поразивший нас талантливостью жестов: они с сыном Ивана Павловича, студентом Володей, прощаясь в прихожей, что-то манипулировали со шляпами так забавно, что мы, из столовой глядя на них, очень смеялись. Кто-то сказал: «Это совершенно по-чеховски! Новое поколение» («Лит. наследство», т. 68, с. 668).

3 сентября тайно венчается с Ольгой Константиновной Книппер.

4 сентября. О. Л. Книппер-Чехова — М. П. Чеховой в Ялту: «Вот факты: вчера Оля и Миша тайно повенчались. Я узнала это, сидя среди чужих людей в канцелярии нашего лазарета. Заставила Сулера вызвать Михаила по телефону и по лицу Сулера почувствовала, что все правда. [...] Бродила с Сулером по улицам, чтоб успокоиться, дошла до двери Чехова, он сам выскочил и хотел что-то сказать, но тут я мало помню, что произошло. Знаю, что чуть не ударила его и сказала, что это поступок испорченного человека. Сулер меня вытащил, так как мне сделалось дурно...» (ГБЛ, ОР, 331.77.32).

5 сентября специально приехавшая Л. Ю. Книппер «вызвала Мишу и, не щадя его, говорила с ним, спокойно и сдержанно, и сказала ему, что Олю берет в Петроград» (там же).

7 сентября. А. К. Книппер — О. Л. Книппер-Чеховой: «Вчера узнали, что Оля обвенчалась с Мишей. Очень большого впечатления это на меня не произвело. Я от Оли всегда ожидала такой поступок, не с Мишей, так с другим — все равно. [...] Ну что ж, дай Бог счастья. Миша мне не кажется плохим человеком, и, по-видимому, он ее любит. [...] Потом, мне кажется, что любит она не его, а в нем человека талантливого, любящего и понимающего искусство, музыку. [...] Ведь ей 17 лет только, и беда ему, если она прозреет, в чем я и не сомневаюсь» (Музей МХАТ, К-Ч, 2568).

15 сентября. О. Л. Книппер-Чехова — М. П. Чеховой: «Я не поняла твоей телеграммы: «Пощади Мишу». Он на днях был у меня, мы с ним разговаривали [...]. Я Мише не враг, ты отлично знаешь, что я к нему всегда была расположена, но что, конечно, серьезно видеть в нем жениха, мужа Оли — было трудновато» (ГБЛ, ОР, 331.77.32).

16 сентября. В. И. Чехов — М. П. Чеховой: «Сейчас Олю держат в Питере под предлогом, что ей нужно поправиться, ибо она больна. Несомненно, она осунулась от страшных драм и от разлуки с Мишей, которого она любит! Сейчас она пишет Мише каждый день разноречивые письма. [...] На днях Ольга Леонардовна вызвала к себе Мишу, извинялась за свои грубости, но оправдалась безумием. Она предлагала ему свою дружбу, говорила, что она всецело на его стороне. [...] При прощании она спросила его еще раз, верит ли он ее дружбе, и когда Миша ответил: «Нет», то она сказала: «Ну, время покажет» (там же, 331.82.54).

21 сентября присутствует на беседе Станиславского в студии по поводу сцены бала в «Горе от ума».

22 сентября начинаются репетиции «Горя от ума». Занят в сцене бала.

23 сентября. Запись Л. А. Сулержицкого в Тетради репетиций студии: «5 ч. Я у Чехова. Романсы для «Сверчка» (ГЦТМ, 538.12).

25 и 26 сентября репетиции «Горя от ума» проводит А. А. Стахович, показывающий молодежи «манеры».

28 сентября на репетиции «Сверчка на печи» присутствуют Станиславский и Немирович-Данченко (там же).

30 сентября в студии первая репетиция «Потопа» Бергера. Назначен на роль Фрэзера в очередь с Вахтанговым.

Сентябрь — октябрь. Репетирует «Сверчка на печи» и «Потоп».

14 октября Сулержицкий работает с В. В. Соловьевой и Чеховым над сценами Берты и Калеба в «Сверчке на печи».

14 ноября в театре начинается работа над Пушкинским спектаклем. «Роль Моцарта. Занимается А. А. Гейрот, пробовали М. А. Чехова и А. А. Рустейкиса» (Музей МХАТ, РЧ, 88).

Из воспоминаний О. К. Чеховой: «Миша, мой муж, играет Моцарта. Несомненно, он многое угадывает в рисунке роли, только легкая грация времени Моцарта ему не удается. Тогда Станиславский приказывает, чтобы он в течение нескольких недель приходил к нему домой обедать и ужинать и таким образом усвоил бы, как держали себя за столом люди XVIII столетия. Миша терпеть не может насилия, так же и это — умение безупречно вести себя. И я с удивлением наблюдаю его превращение в элегантного, воспитанного «кавалера рококо» (ЦГАЛИ, 2316.3.75, л. 43 об.).

15 ноября прогон «Сверчка на печи».

С 16 по 26 ноября Станиславский вводит Чехова на роль Миши в «Провинциалке» Тургенева.

17 ноября генеральная репетиция «Сверчка на печи».

24 ноября утром занят на репетиции Тургеневского спектакля. Вечером премьера «Сверчка на печи». Постановка Б. М. Сушкевича, художник — М. В. Либаков.

«Серенький, как мышь (Миша утверждал, что грим ему приснился), встрепанный, в парусиновом ветхом пальто и сам ветхий, Калеб, съежившийся от холода, словно вылез из переплета томика Диккенса и пошел шаркающей походкой. В светлых изумленных глазах извиняющееся выражение за то, что существует на свете и занимает место в комнате [...]. Любя подробности, но ничего не подчеркивая, он каким-то образом вносил на сцену заботы Калеба, его нищету и неунывный нрав» (*Гиацинтова,* с. 146).

И. М. Кудрявцев позже вспоминал, что «Калеб Племмер до жути похож на Наталью Александровну* по движениям, по

* Мать Чехова.

выговору» (Музей МХАТ, Дневники И. М. Кудрявцева. 1932, апрель — июнь, с. 44).

«Очень хорош г. Чехов, дающий необычайно трогательный образ старого мастера игрушек. Многообещающее дарование молодого артиста в этой роли развертывается широко. Г-н Чехов умеет трогать и волновать. В нем много мягкого юмора, нежной лирики» («Театр», 25 ноября).

27 ноября Н. Е. Эфрос посвящает Чехову бо́льшую часть заметки в газете «Речь» о «Сверчке на печи»: «...несомненный талант, уже и раньше обозначившийся,— молодой Чехов. Не напрасно в Художественном театре смотрят на племянника автора «Чайки» как на большую надежду театра. Эта надежда не обманет. Юноша играл ветхого старика, игрушечного мастера Калеба. [...] Была предельная искренность и трогательность, и было столько отдельных счастливых интонаций, жестов, мимических подробностей. Правда, кое-что будто напоминало раньше виденное у этого юноши в «Гибели «Надежды». Но внешнее разнообразие — дело наживное. А то, чего не нажить, что судьба или дала, или нет,— этим так богато наделен молодой актер».

Ноябрь. Играет Калеба — 24, 27, 30; Мишу — 26, 29.

Декабрь. Играет Калеба — 1 (у.), 3, 5, 8 — 13, 16, 17, 19, 21, 23, 26, 28, 31; Мишу — 14 (у.); Кобуса — 18, 22, 27, 30; Епиходова — 21 (у.), 31 (у.).

Ноябрь — декабрь. Иногда вызывается на репетиций «Горя от ума».

1915

С 12 января репетиции «Потопа» идут почти каждый день утром и вечером.

19 января. Из записей Вахтангова на репетиции «Потопа»: «Чехову убирать водевиль! [...] Чехову — прислушиваться к чувству. Растрепаны, непричесаны, галстуки выбились. Все это поправляют в III акте. Фрэзер. Больше всех хочет жить» (*Вахтангов*, с. 71).

Январь. Играет Мишу — 1, 4, 6, 18; Калеба — 2, 7, 12, 16, 20, 22, 24, 27 — 29; Кобуса — 8, 14, 19, 27 (у.); Епиходова — 18 (у.), 30.

Февраль. Играет Калеба — 9, 12, 17, 20; Кобуса — 13, 18; Мишу и Ваську в Тургеневском спектакле — 15.

11 марта. Из записей Вахтангова на репетиции «Потопа»: «У Фрэзера вспышки, как только вспомнит. Он не может успокоиться. [...] У Миши водевиль уходит (я честный банкрот)» (там же, с. 71 — 72).

Март. Играет Калеба — 1 (у.), 12; Мишу — 4, 11, 28; Кобуса — 6, 10, 27, 31; Епиходова — 10.

4 апреля репетиция 1-го и 3-го актов «Сверчка на печи».

30 апреля Пушкинским спектаклем открываются гастроли МХТ в Петрограде.

Апрель. Играет Кобуса — 2, 4, 7, 10, 11; Епиходова — 5 (у.); Калеба — 5, 12; Мишу — 9.

4 мая спектаклем «Сверчок на печи» в Петрограде открываются гастроли студии.

7 мая в «Биржевых ведомостях» опубликовано интервью «За кулисами студии». «Мы,— сказал нам талантливый актер М. А. Чехов,— представляем собой собрание верующих в религию Станиславского, и это не слепая вера, так как среди нас вы не найдете ни одного фанатика, а вера, определенная строгими принципами взаимности и согласия. [...] Игрушки в «Сверчке на печи» (в обители Племмера) изготовлены Сулержицким и мною. Помню, в долгие зимние вечера мы с Сулержицким возились и придумывали пестрые безделушки, занимались изготовлением паяцев, разукрашенных кукол. Мне, будущему Калебу, хотелось быть ближе к этим игрушкам, хотелось чувствовать их связь с моими творческими выдумками, хотелось подготовить себя к роли».

О. К. Чехова — М. П. Чеховой: «Вот уже целую неделю, как мы в Петербурге. Миша играл уже раза три. Успехи у него небывалые. Впрочем, ты, вероятно, сама знаешь из газет. Живем мы у моих родителей. Папа к Мише очень и очень хорошо относится. Мир полный» (ЦГАЛИ, 2316.3.148).

Во время гастролей в Петрограде играет Калеба — 4, 6 (у.), 7, 8, 10, 11, 13, 16, 19, 21, 24, 26, 29, 31 мая, 2 июня; Кобуса — 14, 18, 22, 24 (у.), 27, 30 мая.

Май — июнь. Из записной книжки Станиславского: «Чехов получает 125 рублей в месяц — 1500, от студии 200 = 1700. Потребность: 200 — необходимо в месяц» (Музей МХАТ, КС, 673, л. 50).

С 16 июня переведен из сотрудников в труппу театра с окладом 2100 рублей в год.

Лето проводит в Москве.

14 августа объявлен призыв в армию.

В. И. Чехов — И. П. Чехову: «...Мишку заберут в первую голову, но он по этому поводу упорно молчит, а Наталья Александровна плачет. Ему официально обещана роль Треплева, и по этой причине он уже освобожден от всех мелких ролей в театре» (ЦГАЛИ, 2540.1.151, л. 26). Из записной книжки Станиславского: «Когда М. Чехову заявлять о болезни? При призыве в Военном присутствии или при осмотре?» (Музей МХАТ, КС, 21552).

5 сентября проходит осмотр на призывном пункте и получает отсрочку до 17 декабря (ГБЛ, ОР, 331.82.55).

Сентябрь. Играет Калеба — 15, 16, 19, 21, 22, 24, 25, 28, 29; Кобуса — 23; Мишу — 27.

Октябрь. Играет Калеба — 1, 2, 4, 6, 10, 12, 13, 17, 19, 20, 22 (у.), 24, 31; Епиходова — 4, 22; Кобуса — 8, 18 (у.), 23, 26, 28; Мишу — 11, 27.

Дарит Вахтангову пьесу «Сказка об Иване-дураке и его двух братьях: Семене-воине, и Тарасе-брюхане, и немой сестре Маланье, и о старом дьяволе и чертенятах», написанную по сказке Л. Толстого, с дарственной надписью: «Женичка, знаю, что

если бы Л. Толстой был жив, то не отказался бы посвятить тебе то малое, что осталось здесь от его талантливой сказки». (Рукой Вахтангова на форзаце написано: «1915 г., октябрь».)

16 ноября 100-й спектакль «Сверчка на печи». Присутствуют Станиславский и Немирович-Данченко (Летопись К. С., т. 2, с. 493).

Ноябрь. Играет Кобуса — 2, 6, 9, 15, 19, 24, 25; Калеба — 4, 5, 10, 11, 13, 16, 17, 23, 26, 28, 30; Мишу — 14 (у.), 29.

В Дневнике студийцев по текущему репертуару рукой Чехова сделана запись: «Сверчок», Калеб — 45 раз. «Гибель «Надежды», Кобус — 22 раза, Дантье — 1 раз. «Потоп», Фрэзер — 46 репетиций, 4 репетиции пропущены — был болен. Театр: «Горе от ума», «Царь Федор», «Вишневый сад», «Тургеневский» (ЦГАЛИ, 1990.1.500, л. 58).

Декабрь, начало. Репетиции «Потопа» проводит Станиславский.

14 декабря играет Фрэзера на премьере «Потопа». Постановка Вахтангова, художники — М. В. Либаков и П. Г. Узунов.

«Чехов создал этого человека совсем не теми приемами, которые преемственно выработала для изображения этого типа сцена. Его интонации, позы, движения были так свежи, серьезно-комически» («Рус. слово», 15 дек.).

Из воспоминаний М. О. Кнебель: «В роли Фрэзера, объяснял Чехов нам, надо было добиться помимо действия, хода мыслей, характерности и многих других элементов, из которых складывается роль, атмосферы обиды, озлобления, которая как бы замыкала каким-то невидимым кругом жизнь Фрэзера. Жизнь неудачника, презираемого за неудачливость. Обида и озлобление вызывали во мне, Фрэзере, заносчивость, придирчивость, и мне уже хотелось оскорблять, больно задевать счастливчиков. И только когда перед лицом смерти мы, персонажи пьесы, становились равными,— во мне начинается борьба этой атмосферы неприязни с какой-то новой атмосферой, неожиданной и прекрасной» (*Кнебель М. О.* Вся жизнь. М., 1965, с. 75).

Декабрь. Играет Калеба — 5, 7, 12, 18; Кобуса — 8; Мишу — 13, 28; Фрэзера — 14, 19, 21, 23, 26, 27, 31; Епиходова — 29 (у.).

В 1915 г. снимается в фильмах «Хирургия» — в роли дьячка Вонмигласова и «Сверчок на печи» — в роли Калеба.

В записной тетради Немировича-Данченко Чехов числится в списке пайщиков МХТ вкладчиком на 5000 рублей. Там же, в распределении ролей, в «Чайке» значится на ролях Треплева и Медведенко, в «Селе Степанчикове» — на роли Фомы (Музей МХАТ, Н-Д, 7969).

1916

3 января. Н. С. Бутова — О. Л. Книппер-Чеховой: «Поклонитесь от меня и поздравьте Марию Павловну с праздником и с Мишечкой, с племянником. Со всех сторон слышу ему похвалы! И Ваше сердце, я думаю, радуется на него и за Олечку Вашу? Талантлив он по-настоящему!» (Музей МХАТ, К-Ч, 1049).

5 января. К. С. Станиславский — А. Н. Бенуа: «Теперь увлеклись «Селом Степанчиковым» Достоевского, из которого выходит прекрасная пьеса (не переделка). Чехов играет Фому, я — дядюшку [...]. В студии прошел «Потоп». Играют недурно, и очень хорошо играет Чехов» (*Станиславский*, т. 7, с. 620).
При окончательном распределении ролей в «Селе Степанчикове» на роль Фомы Опискина был утвержден И. М. Москвин (Музей МХАТ, РЧ, 130).

Январь. Играет Калеба — 2, 9, 12, 16; Фрэзера — 4, 8, 11, 14, 15; Мишу — 6 (у.), 10; Кобуса — 17 (у.).

9 февраля вызван Станиславским на репетицию «Чайки».

10 февраля вечером на репетиции «Чайки».

21 февраля журнал «Рампа и жизнь» (№ 8) поместил сообщение: «Заболел скарлатиной артист Студии Художественного театра г. Чехов».

Февраль. Играет Мишу — 6, 16 (у.); Калеба — 8, 15.

8 марта. Н. С. Бутова — М. П. Чеховой: «Лидия Николаевна Хрущева, владелица санатория, узнала о болезни Михаила Александровича. Предполагая для него необходимость поправки после болезни, она просит меня через Вас предложить ему воспользоваться комнатой Антона Павловича в их санатории. По уставу родственники Антона Павловича имеют право на комнату наравне с врачами и писателями» (ЦГАЛИ, 2540.1.308).

8 апреля. О. К. Чехова — М. П. Чеховой: «Наконец-то у нас все кончилось, Миша вполне здоров, и все обошлось благополучно. Играть он, вероятно, теперь не будет, а в мае поедем на дачу» (ЦГАЛИ, 2316.3.148).

28 апреля. О. Л. Книппер-Чехова — М. П. Чеховой: «Оля с Мишей милы и веселы. Я шью распашонки и пеленки...» (ГБЛ, ОР, 331.77.34).

Апрель. Играет Фрэзера — 18, 22; Кобуса — 20; Калеба — 21, 23. «Смотрел «Потоп» Леонид Н. Андреев. Ругал первый акт. Хвалил второй. Уходя в антракте в зрительный зал, сказал: «Но Чехов играет превосходно» (*Вахтангов*, с. 96).

3 мая. О. К. Чехова — М. П. Чеховой: «Миша недавно призывался и освобожден от военной службы совсем. Признан негодным. Итак, я берусь усердно за Мишино лечение! Результаты увидите осенью» (ЦГАЛИ, 2316.3.41, л. 27 об.).

7 мая присутствует на первой беседе о «Чайке».

19 мая. О. Л. Книппер-Чехова — М. П. Чеховой: «В театре идут репетиции «Села Степанчикова», «Розы и Креста», и «Дяди Вани», и «Чайки». Мишка очень увлечен» (ГБЛ, ОР, 331.77.43).

31 мая закрытие сезона в театре и студии. Репетиции продолжаются.

Май. Играет Мишу — 1; Епиходова — 19, 30; Фрэзера — 31.

6 июня Станиславский проводит репетицию «Чайки» (Музей МХАТ, КС, 790, л. 24).

11 августа Станиславский в письме Немировичу-Данченко, обсуждая планы предстоящего сезона, предлагает попробовать Чехова на роль Яши в «Вишневом саде» (*Станиславский*, т. 7, с. 632).

27 августа у Чехова и О. К. Чеховой родилась дочь Ольга.
28 августа. О. Л. Книппер-Чехова — М. П. Чеховой: «Наконец-то наши дети разродились. Ах, как мучительно было ждать и так близко ощущать, как Оля страдала. Часов 15 она кричала, выбилась из сил, сердце ослабело — тогда наложили щипцы, и вытянули 10-фунтовую здоровую девочку [...]. Мы уже решили, что губы Олины, нос Мишин, а раскрывающийся левый глазок — в меня. Миша с любопытством рассматривает незнакомку и говорит, что пока никакого чувства не рождается конечно, пока» (ГБЛ, ОР, 331.77.35).
9 сентября. О. Л. Книппер-Чехова — М. П. Чеховой: «У Миши аппендицит — надо делать операцию. Гланды тоже...» (там же).
16 сентября студия открывает сезон спектаклем «Сверчок на печи», который идет в 150-й раз.
21 сентября Вахтангов делает запись в Книгу впечатлений после «Потопа»: «Мне не повезло. Я смотрел спектакль, когда «играли». [...] О Чехове и Хмаре писать нужно много. [...] Они больше всех меня огорчили. Оба играют хорошо, но не то, не то, не то. У Миши помимо его воли получается фарс. Я знаю, как он относится к роли, ни одной секунды не думаю, что он делает это умышленно» (*Вахтангов*, с. 82—83).
Сентябрь. Играет Калеба — 16, 19, 22, 23, 26, 30; Фрэзера — 17, 20, 21, 24, 29; в «Гибели «Надежды» играет Кобуса — 18, Баренда — 27.
1 октября. О. Л. Книппер-Чехова — М. П. Чеховой о дочери Чехова: «Нянчит ее m-me Лулу, куда отдали ребенка, так как Оля очень слаба, кормить не может, раздражена, да и Миша, по-моему, так ревновал Олю к девочке, что лучше, что она там [...]. Крестины были у меня — были все их знакомые, очень милый священник с попадьей, был знаменитый Бессмертный — очень он мне понравился. Был ужин, приехали Хмары, пели с гитарой. Миша разлил шампанское, Лева разбил тарелку — все к благополучию, как видишь» (ГБЛ, ОР, 331.77.35).
Октябрь. Играет Фрэзера — 5, 15, 16, 23 (у.), 26, 28, 30 (у.); Баренда — 9; Калеба — 10, 21, 25; Епиходова — 11, 29; Мишу — 18, 23.
10 ноября на режиссерском экземпляре рассказа Достоевского «Вечный муж» (инсценировка И. В. Лазарева и Чехова), предназначенного для студийной работы, Станиславским сделана надпись: «Роль Трусоцкого поручается г. М. А. Чехову». На полях экземпляра — рисунки и пометки Чехова (Музей МХАТ, ф. М. Чехова).
Ноябрь. Играет Калеба — 2, 5, 9, 10, 15; Мишу — 4, 13, 22; Баренда — 7; Фрэзера — 12, 21 (у.), 23, 26.
4 декабря играет в 75-м спектакле «Потопа».
«Сценический образ Фрэзера на протяжении огромного количества сыгранных спектаклей видоизменялся. Одно время Чехов увлекся походкой и стал ходить, как цапля по болоту, высоко выбрасывая ноги и погружая их как бы в трясину. Это было

очень смешно. Но однажды, глядя на него, я подумал, а ведь эта походка характеризует не только Фрэзера, но, пожалуй, и всю атмосферу биржевого американского притона, где люди погрязли, утонули в болоте лжи, подлости и жадности» (*Попов А. Д.* Воспоминания и размышления о театре. М., 1963. с. 110).

17 декабря в больнице скончался Л. А. Сулержицкий.

18 декабря присутствует на панихиде в студии.

19 декабря похороны Сулержицкого на Ново-Девичьем кладбище.

Декабрь. Играет Епиходова — 3, 21, 27; Мишу — 4 (у.), 15, 27 (у.); Фрэзера — 4, 26, 28 (у.); Калеба — 8, 14, 31.

В 1916 году снимается в фильмах «Шкаф с сюрпризом» в роли чиновника и «Любви сюрпризы тщетные» в роли чиновника Илюши.

1917

23 января в Большом театре слушает Ф. И. Шаляпина в роли Мельника в «Русалке» А. С. Даргомыжского (Музей МХАТ, КС, 13776, л. 4).

Январь. Играет Кобуса — 1, 3 (у.), 6 (у.), 17, 24, 30; Калеба — 2 (у.), 7, 9, 12, 20, 26; Мишу — 3, 11, 22, 25; Фрэзера — 6, 8 (у.), 13, 16, 19, 28, 29.

Февраль. Играет Мишу — 1, 10, 26; Кобуса — 7; Фрэзера — 9, 10 (у.), 27; Епиходова — 11, 22; Калеба — 26 (у.).

14 марта 200-й спектакль «Сверчка на печи». По окончании его — вечеринка. В гости к студийцам пришли И. М. Москвин, Н. О. Массалитинов, В. В. Лужский (ГЦТМ, 537.19).

Март. Играет Калеба — 14, 23; Фрэзера — 16, 20, 22; Мишу — 19.

Апрель. Играет Калеба — 4, 10, 16 (у.), 17; Фрэзера — 5, 13, 15, 21, 24, 28; Мишу — 7, 23; Епиходова — 20, 30.

Май. Играет Кобуса — 2; Калеба — 3, 5, 7, 9 (у.); Фрэзера — 6, 11, 22, 23, 25, 28; Мишу — 7, 16, 21 (у.); Епиходова — 21.

Не позднее 31 мая. Внезапно уходит с репетиции «Чайки». В письме Станиславскому свой поступок объясняет «вспышкой нервной болезни, которой страдает уже 2,5 года» (см. наст. изд., т. 1, п. 27).

1 июня играет Фрэзера в «Потопе» в пользу больных товарищей. Лето проводит в санатории «Крюково», где вместе с ним отдыхают Е. Б. Вахтангов, А. И. Чебан, А. С. Бессмертный, К. К. Зиллер.

11 июля. Н. С. Бутова — О. Л. Книппер-Чеховой: «Михаил Александрович очень доволен санаторием, но им не очень довольны врачи: мало их слушается, мало использует санаторий для своего здоровья» (Музей МХАТ, К-Ч, 1050).

3 августа. Е. Б. Вахтангов — А. И. Чебану: «Санаторий закрывается 12-го. [...] Вчера уехала Карлуша*. Мишка осиротел, но

---

* К. К. Зиллер.

грустным не выглядит. По обыкновению немножко истеричен и возбужден» (*Вахтангов*, с. 86).

12 августа возвращается в Москву.

28 августа заявляет Совету студии, что «по субъективным причинам» не может играть по воскресеньям (из стенограммы беседы с Б. М. Сушкевичем.— ЛГТБ, л. 38).

4 сентября в записной книжке Станиславского Чехов делает запись: «Дал клятвенное обещание, крестился в следующем: 1. Со всем деспотизмом, бесцеремонностью, настойчивостью властного хозяина не допускать в своем доме ни одной капли какого бы то ни было вина (без всяких уверток); кто бы его ни принес, я обязан публично вылить его непременно в ватерклозет. 2. Не ходить в те дома, где пьют вино, хотя бы даже к самым близким родственникам. Если нужно, могу врать, придумывать всевозможные желудочные болезни и вступать в заговор с доктором для получения от него соответствующего приказа. Неисполнение данного обещания является обидой для Константина Сергеевича, так как это докажет мое к нему пренебрежение» (Летопись К. С., т. 3, с. 65—66).

6, 7, 8 сентября возобновляются репетиции «Чайки».

10 сентября. Из протокола репетиций «Чайки»: «Чехов не хочет вдаваться в детализацию роли, так как не успел еще охватить всей роли целиком». Станиславский говорит, что «Треплев хоть и нервный, но не неврастеник. Надо показать его мужественность, его силу убеждения в своих идеях. Он борец. Его характерность то, что он мужчина сильный в своих убеждениях». Репетируют начало 1-го акта. «Надо со временем дойти в этой роли до высокого темперамента. Надо удержать жест. Особенно мелкий жест Чехова, что является единственным его недостатком для этой роли. Чем сдержаннее жест, тем сильнее темперамент». Станиславский замечает: «У Чехова появилась серьезность, но пропала бодрость» (Музей МХАТ, КС, 4328/1, л. 8—12).

12 сентября Станиславский разбирает 3-й акт «Чайки», сцену Треплева и Аркадиной. Проводит аналогию между Гамлетом и Треплевым: «У того и у другого есть период жизни, когда у них в жизни ничего нет, кроме матери. Чем она ему в эту минуту дороже, тем он будет больше желать ее исправить. Тем он будет больше сдерживаться. Он решился на самоубийство не потому, что он не хочет жить, а потому, что он страстно хочет жить, он за все хватается, чтоб укрепиться в жизни, но все рушится. Для него, эстета, ничего нет в жизни, что могло бы его удержать. Его сквозное действие: жить. Жить красиво — стремиться в Москву, в Москву... Главная же задача для исполнителя (Чехова) роли — должна быть вера в себя». Чехову Треплев 2-го акта представляется так: «Надо создать картину: счастливая девушка — и входит самоубийца. Зачем пришел сюда, зачем убил чайку. Человек без всяких руководящих нитей. Душа опустела». Станиславский предлагает не искать результата всей сцены, а создавать отдельные художественные

куски. Все играют этюды. Затем, отпустив всех, Станиславский работает с Чеховым, Тарасовой и Хохловым (там же, л. 12—14, 16, 17).

14 сентября репетиция Станиславского с Чеховым, Тарасовой и Хохловым. Разбирают сцену 1-го акта, встречу Нины и Треплева. «Что важнее в данную секунду для Треплева — спектакль или Нина? Нина, потому что он ее любит. Она нарушила его равновесие душевное. Какая природа его чувства любви? Ключ? Слышите ее шаги. Даже звук ее шагов приятен. Чем больше любви, тем больше внимания. Чем больше внимания, тем меньше улыбки. Может быть, и будет улыбка, но улыбка от обостренного внимания, напряжения... Для Треплева здесь нужна не улыбка, а бодрость, больше — энергия, активность. [...] Надо вознестись на небеса, чтоб падение во втором акте было трагедией» (там же, л. 21).

17 сентября разбор 3-го акта. Репетируется сцена Треплева с матерью.

20 сентября. Из дневника Смышляева: «Сейчас 3-й час ночи. Я только что пришел от Миши, у него была Соня* и играла Моцарта, Бетховена — было очень приятно и хорошо» (Музей МХАТ, КС, 13776, л. 68).

23, 27, 28, 29, 30 сентября репетиции «Чайки».

Сентябрь. Играет Кобуса — 1, 9, 18, 22, 26; Калеба — 6, 10; Фрэзера — 12, 27, 29.

3 октября. Из дневника Смышляева: «Просмотрел 1-й акт «Гибели «Надежды». Боже мой, как прекрасно играет Мишка Кобуса! Это-то и есть то, во имя чего и стоит быть на сцене, это какая-то сказка и в то же время реальная жизнь. Замечательно, что Чехов именно все время на этой грани жизни и сказки. Я абсолютно верю и принимаю все, что он делает на сцене, это живая реальность, и в то же время это есть та сказка, для которой и стоит только работать для искусства. Это красота, это самое главное в искусстве! Я Мишке сказал свои впечатления, он, очевидно, был доволен и, узнав, что я смотрю спектакль, хотел «наддать жару», но я его разочаровал, так как торопился на урок. Я рад, что смог сказать ему приятную для него правду, ту правду, которую я искренне почувствовал, а то за последнее время с ним творится что-то странное, я подозреваю, что он разлюбил наше искусство. Или, может быть, его отталкивала ремесленность?» (там же, л. 82—83).

Октябрь. Играет Кобуса — 3, 7, 13, 21, 23, 28, 30; Фрэзера — 4, 9, 11, 15, 17, 20, 22, 26, 29 (у.); Калеба — 6, 12, 16, 25, 29.

25 октября свершился октябрьский переворот.

1 ноября. Из дневника Смышляева: «Миша Чехов, говорят, бьется в истерике и кричит при каждом выстреле; а ведь там, где он живет, самый боевой район» (там же, л. 99).

3 ноября. «Был сегодня у Миши Чехова. Чувствует он себя ничего. Был даже в охране при своем Домовом комитете (sic!)

---

* С. И. Коган.

и стоял ночью на дежурстве с «леворвертом» в руках. В их доме убит дворник. Газетный переулок очень пострадал: окопы, выбитые окна, изрешечены подъезды пулями, валяется на тротуарах отбитая штукатурка, лужи крови» (там же, л. 102).

1 и 23 ноября играет Калеба.

2 декабря. «Миша Чехов разошелся со своей женой, это не так неожиданно, конечно, как может показаться на первый взгляд, но тем не менее удивительно. Дело в том, что Миша очень любил Ольгу Константиновну и она его. Вероятно, и тут сыграла некрасивую роль Мишкина мать — эгоистичная, присосавшаяся со своей деспотической любовью к сыну, Наталья Александровна. Бедный Миша, вся жизнь его последних лет протекала в каком-то кошмаре. Накуренные, непроветренные комнаты, сиденье до двух-трех часов ночи (а то и до 9 утра) за картами. Какая-то сумасшедшая нежность старухи и молодого человека, ставшего стариком и пессимистом» (там же, л. 116 об.— 117).

«К. С. Станиславский ругал на чем свет стоит Мишу за его инертность по отношению к театру [...]: «Я знаю,— буквально кричал К. С.,— вы занимаетесь философией — все равно кафедры не получите! Ваше дело театр — вы в 26 лет уже знаменитость» (там же, л. 117).

13 декабря покончил жизнь самоубийством двоюродный брат Чехова Володя, сын И. П. Чехова.

О. Л. Книппер-Чехова — М. П. Чеховой: «Как дознались теперь, револьвер взял он у Миши, без его ведома. [...] Володя должен был идти на перевязку, но попал вместо доктора к Мише, сидел все время у письменного стола. Миша много раз выходил из комнаты. Володя, зная, что у Миши есть браунинг, взял его. Миша не мог понять, куда девался револьвер, подозревал даже Олю, подозревал полотеров» (ГБЛ, ОР, 331, 77.37).

Уходит со спектакля «Потоп», не доиграв роли. Спектакль был отменен.

15 декабря посещает дом И. П. Чехова, чтобы проститься с Володей.

Декабрь. Пишет письмо Станиславскому с объяснением своего ухода со спектакля «Потоп», просит об отпуске (см. наст. изд., т. 1, п. 29).

Н. А. Чехова — М. П. Чеховой: «Жаль, что тебя нет с нами. Мы с Мишей живем скверно, он больной, нервный. Я тоже страшно нервлю. Студийцы его не любят, и живется скверно. Все на него» (ЦГАЛИ, 2316.3.41, л. 30).

Получает отпуск из студии и из Художественного театра на полгода.

Играет Калеба — 2, 7, 12, 15, 19, 22, 27 (у.), 28, 31 (у.); Фрэзера — 3 (у.), 6 (у.), 10 (у.), 13, 18, 21, 26, 29 (у.); Епиходова — 9; Кобуса — 20, 27, 29.

1917/18 г. Станиславский намечает в репертуаре театра роли для Чехова: Вафля («Дядя Ваня»), Мурзавецкий («Волки и овцы»), Аким («Власть тьмы»), Стювер («Комедия любви»), Диафуарус

(«Мнимый больной»), Сганарель («Брак поневоле»), маркиз («Трактирщица»), Гарпагон («Скупой») (Музей МХАТ, КС, 830).

1918

2 января. Из дневника Смышляева: «В пятом часу я был у Миши и имел с ним деловой разговор о нашей школе» (Музей МХАТ, КС, 13776, л. 122).

5 января. «Был спектакль в Домовом комитете. Мы с Мишей работали акробатов» (там же, л. 127).

1 февраля. О. Л. Книппер-Чехова — М. П. Чеховой: «Наша с тобой внучка очаровывает всех. Все уже болтает, очень наблюдательна, распорядительна, нежна. Она была недавно у Миши, и он в восторге, говорил мне, что никак не ожидал, что эта маленькая прелесть развилась из того существа, которое лежало в колясочке и бессмысленно глядело на все [...]. Миша, я думаю, стоскуется без театра и без работы, и это ему на пользу. Он никогда не выходит из дома» (ГБЛ, ОР, 331.77.37).

Январь — февраль. Открывает частную актерскую студию. Занятия проводятся у него на квартире — Газетный переулок, д. 3, кв. 5. Из дневника И. М. Кудрявцева: «8 февраля 18 г. — я у М. А. Чехова. [...] Помню первое ощущение от него: нежной жалости — и потом любовь. Около него, несмотря на его состояние, не было тяжело, не было «мрака», наоборот, сквозь это или, вернее, несмотря на это, он обладал нежным юмором — изображал каких-то людей, рассказывал какие-то анекдоты и делал трюки. [...] Уроки у Чехова начинались в 7 часов вечера, кончались — в 11-м часу (позже — с половины пятого)» (Музей МХАТ, ф. И. М. Кудрявцева, л. 44, 83).

«Всем, кого принимали, говорили, что студия платная, но ни с кого из нас он [Чехов] ни разу не взял денег. С первых же уроков студия стала для него главным делом жизни. Потом он говорил, что выздоровел только благодаря своей работе с нами. Я думаю, что так оно и было. Ему нужен был контакт с молодыми, здоровыми, влюбленными в его творческую индивидуальность людьми. [...] Занятия в студии были в основном посвящены элементам системы, поискам творческого самочувствия в этюдах, то есть первому разделу системы Станиславского. Я не помню сколько-нибудь интересной работы над отрывками или пьесой — такая работа не входила в сферу интересов Чехова. Вопросы внимания, воображения, импровизации, «зерна», атмосферы и так далее интересовали его главным образом в аспекте того, что Станиславский называл «работа актера над собой». Его увлекало развитие психотехники актера, *подготовляющего* себя к работе над ролями. Он понимал, что именно в этой области мы могли стать для него его маленькой творческой лабораторией» (*Кнебель*, с. 59—60).

3/16 июня* женитьба на Ксении Карловне Зиллер.

---

* Далее все даты даны по новому стилю.

Выписка из церковной книги московской Гаврило-Архангельской церкви: «Дочь инженера-химика Ксения-Юлия Зиллер повенчана первым браком с сыном губернского секретаря Михаилом Александровичем Чеховым, православным» (ЦГАЛИ, 2316.1.64).

Июнь. Выходит первый номер журнала «Сороконожка».

Из воспоминаний З. М. Мазеля: «На углу Газетного и Тверской стоял одноэтажный дом, в нем помещалось кафе «Алатор». Там бывали поэты, артисты, читали стихи, пели. [...] Чехов и Смышляев объединили артистов, бывших там, в коллектив из двадцати человек, получивший название «Сороконожка». Играли по домоуправлениям, воинским частям, ездили на тачанках в Павшино, Фили. Н. П. Баталов и Чехов играли старинный водевиль «Пишо и Мишо». [...] Сколько было острых трюков! Неожиданных деталей! Каждый раз водевиль игрался по-разному. Шла вдохновенная импровизация. Вскоре для репетиций и выступлений сняли помещение возле МХАТа. [...] Там пошли регулярные представления. Играли три раза в неделю» (ЦГАЛИ, 757.1.46, л. 64–65). В журнале «Сороконожка» помещена статья Чехова «Отдельные мысли».

Переезжает на новую квартиру по адресу: Введенский переулок, д. 14, кв. 16.

12 октября впервые после отпуска выходит на сцену студии — в роли Фрибэ в «Празднике мира» (ГЦТМ, 102.729).

Октябрь. Играет Фрибэ — 12, 19; Калеба — 13, 14, 16, 17, 22, 27 (у.); Фрэзера — 14 (у.).

Ноябрь. Играет Калеба — 2, 4, 13, 24, 29.

13, 23, 29 декабря играет Божазе в водевиле «Спичка между двух огней» на сцене театра «Летучая мышь».

«...Чехов разрешает [...] сценическую задачу — передать не влюбленность, а влюбчивость, порожденную не волею сердца, а так, некоторой подвижностью души, ничем и никем не управляемой, души вздорной, вспыхивающей и гаснущей, точно спичка на ветру... Эту способность к влюбчивости Чехов — Божазе передает очень своеобразно. Его худенькая фигурка как будто не знает покоя. Он все время двигается, танцует, «переливается». Эта способность динамизировать свое тело, этот дар превращать человека в ряд передвигающихся в пространстве точек Чехов дополняет преувеличенной экспрессией жеста. Если он кидается к своей партнерше, то кидается стремглав, если он обнимает, то его руки вцепляются. Кожа на лбу живет самостоятельной жизнью. Ноги выделывают антраша. Чехов на глазах проделывает фокус – расчленяет свое тело, дает жизнь каждой его части в отдельности. Чехов — Божазе вольно обращается и со словом. Для него слова не звучащая мысль, а пустой звук, шелуха, мякина. Он их не говорит, а выплевывает, как ореховые скорлупы. Его слова не имеют ядер смысла» (*Волков Н. Д.* Театральные вечера. М., 1966, с. 228).

Декабрь. Играет Калеба — 4, 12, 25; Фрэзера — 27; Фрибэ — 28.

Сезон 1918/19 г. Совет студии постановляет: «М. Чехов играет в «Сверчке на печи» в очередь с Н. Ф. Колиным, на «Гибель

«Надежды» вызывается в самом крайнем случае, в «Потопе» в очередь с Вахтанговым, в «Празднике мира» — без дублеров» (Музей МХАТ, КС, 13791).

1919

28 января Чеховскую студию посещает Станиславский.

Из дневника И. М. Кудрявцева: «Исторический день в жизни студии. Мы были представлены К. С. Станиславскому. Он приветлив и ласков, спрашивает, тесно ли сплочены мы между собой. «Помните, что в единении — сила. Только тогда вы будете сильны, когда будете любить друг друга. А как только начнутся самолюбие и тому подобные вещи, то ничего не выйдет. Уважайте в другом его талант» (Музей МХАТ, ф. И. М. Кудрявцева, л. 100).

Январь. Играет Калеба — 2, 5, 8, 11, 15 (у.), 22; Епиходова — 4; Фрэзера — 8 (у.), 26 (у.); Божазе — 9, 10, 14, 26; Фрибэ — 10 (у.), 11, 21, 23.

Февраль. Играет Божазе — 1, 19; Фрибэ — 4; Калеба — 5, 6, 13, 16, 22; Ежевикина в «Селе Степанчикове» — 21.

Февраль — март. В журнале «Горн» во 2/3 и 4 номерах появляются две статьи Чехова: «О системе Станиславского» и «Работа актера над собой». Чехов излагает в них свое понимание системы актерского творчества, разработанной Станиславским.

5 марта. О. Л. Книппер-Чехова — М. П. Чеховой: «Мишина мать в лечебнице, у нее рак кишок, говорят, плохо узнает своих уже» (ГБЛ, ОР, 331.77.41).

Точная дата смерти Н. А. Чеховой не установлена.

14 марта актеры МХТ разделяются на три группы, представляющие собой самостоятельные Товарищества. Чехов входит в группу театра.

16 марта в Колонном зале Дома Союзов на концерте, посвященном Бетховену, читает духовное завещание композитора (*Дрейден С. Д.* Ленин слушает Бетховена. М., 1975, с. 45—46).

Март. Играет Калеба — 2, 8, 12, 21, 24, 30; Ежевикина — 9, 27; Фрэзера — 25, 29.

1 апреля в Тетради занятости актеров помечен вызов Чехова на Пушкинский спектакль. По свидетельству П. А. Маркова, Чехов играл в «Пире во время чумы» Молодого человека.

6 апреля. Записи в Дневнике спектаклей на «Потопе»: «Отмечаю и предлагаю к докладу Совету смех М. А. Чехова на сцене во время 1-го акта. *Р. Болеславский*». «Смех только в конце, но отнюдь не во время всего акта. Это во-первых. Во-вторых, смеюсь от утомления и ничего не в силах поделать с собой. В-третьих, скорблю об этом не меньше Ричарда и извиняюсь перед товарищами. Думаю, что и смех всех других объясняется усталостью. *М. Чехов*» (ГЦТМ, 538.21).

Апрель. Играет в Пушкинском спектакле — 1, 8, 22 (у.); Ежевикина — 2; Фрибэ — 5; Калеба — 9, 23; Фрэзера — 13; Епиходова — 22, 30; Мишу — 26.

3 мая в Петрограде начинаются гастроли студии. Чехов чередует свои выступления в Москве и Петрограде.
Май. Играет в Москве: Ежевикина — 9, 23; Мишу — 31; в Петрограде: Фрэзера — 17, 28; Калеба — 18, 29.
11 июня играет Вафлю в «Дяде Ване» Чехова, заменив заболевшего В. Ф. Грибунина. Станиславский записывает в дневнике спектаклей: «Чехов играл для первого раза — прекрасно» (Музей МХАТ, РЧ, 211, л. 78).
Июнь. Играет в Петрограде: Фрибэ — 1; Фрэзера — 3; Калеба — 4; в Москве: Калеба — 8, 15 (у.), 17; Вафлю — 11.
19 августа назначен на роль Хлестакова в «Ревизоре».
С 22 августа до конца месяца каждый день репетирует Хлестакова. Некоторые протоколы репетиций написаны его рукой.
После 6 сентября вместо уехавшего в Петроград Вахтангова репетирует во Второй студии «Сказку об Иване-дураке».
Из воспоминаний Е. В. Калужского: «Полтора месяца ежедневно занимался «Сказкой» М. А. Чехов. Он разбирался в тех картинах (последних), которые Вахтанговым еще не были начаты. [...] В первых картинах Михаил Александрович добивался яркости, стихийности образов, заражая актеров своим юмором» («Программы московских государственных академических театров», 1923, 1—6 мая, с. 15—16).
26 сентября посещает концерт Шаляпина (Музей МХАТ, КС, 13777, л. 8).
Сентябрь. Играет Вафлю — 13, 20; Калеба — 14, 18, 23, 30.
1 октября репетицию 1-го акта «Ревизора» смотрит Немирович-Данченко. Репетиции продолжаются весь месяц.
12 октября после спектакля «Дядя Ваня» Станиславский надписывает свой портрет, нарисованный И. М. Кудрявцевым: «Чеховской студии. Учитесь скорее самому трудному и самому важному: любить искусство, а не себя в искусстве. Дай бог вам сил, здоровья и успеха» (Летопись К. С., т. 3, с. 168).
14 октября. Запись в протоколе спектаклей на представлении «Сверчка на печи»: «Начало задержано вследствие нездоровья М. А. Чехова» (Музей МХАТ, РЧ, 212).
Репетиции «Ревизора», назначенные на 14, 15, 16, отменены из-за болезни Чехова (Музей МХАТ, РЧ, 123).
28 октября студия открывает сезон спектаклем «Сверчок на печи».
29 октября репетицию 3-го акта «Ревизора» смотрит Немирович-Данченко.
Октябрь. Играет Вафлю — 4, 12, 19, 23, 26, 30; Калеба — 29.
5, 7, 11, 12, 13 ноября репетиции «Ревизора».
Ноябрь. Играет Калеба — 1, 7, 8, 11, 15; Вафлю — 5, 13, 16, 21, 25.
9 декабря репетицию 1-го и 3-го актов «Ревизора» смотрит Станиславский.
21 декабря играет Кобуса в «Гибели «Надежды». Запись А. Д. Дикого в Дневнике спектаклей: «На редкость, исключительно хороший спектакль во всех отношениях» (ГЦТМ, 538.21). «Уже более сотни раз сыграл Чехов Кобуса. Играл замечательно, таким, каким нашел его на репетициях. Это был добрейший

старик из богадельни, с совершенно лысой головой, в мягкой суконной курточке казенного образца, на ногах шерстяные чулки и деревянные сабо, а в руках тоже мягкая суконная зюйдвестка — рыбацкая шапка. И вот на одном из спектаклей он совершенно неожиданно сделал другой грим, надел другой костюм. Вышел на сцену старик весь в коже — кожаная зюйдвестка на голове, кожаная куртка и тяжелые рыбацкие сапоги вместо шерстяных чулок. Сам корявый, кряжистый. Казалось, что он сейчас сошел с шаланды — он еще иногда ловит рыбу и полон промыслового азарта. Это был человек с другим мироощущением, с другим «зерном», жадный до жизни; еще пристающий на пирушке к молодым рыбачкам — с ног до головы другой Кобус. И все это было сделано без репетиций, у нас на глазах» (*Попов*, с. 110).

31 декабря последняя до включения в работу Станиславского репетиция «Ревизора» (всего их было 72).

Декабрь. Играет Вафлю — 6, 10, 14, 18, 24; Калеба — 16, 25; Кобуса — 21.

1920

Преподает в студиях Пролеткульта и в Студии имени Шаляпина.

21 января. Из дневника А. А. Гейрота: «Вечером был у Чехова, в его студии на спектакле. Недурно и своеобразно, хотя преобладает во всем чувственность Чехова. Потом, по окончании, мы с Мишей Чеховым исполнили сценку из «Потопа». Талантливый Чехов! Замечательно он прочел рассказ А. П. Чехова» (ЦГАЛИ, 997.1.72, л. 104).

22 января. «Был у Чехова после «Дна» в четверг и ушел от него в 1/2 7 утра. После его «вечера» мы устроили импровизации. Я задал тему, которую они развили и повторили после моих замечаний» (там же).

«Студийный вечер. Водевиль «Супруги» М. А. Чехова. В главных ролях Чехов и Галазская. [...] На товарищеских вечерах мы пели с ним оперу на манер «Русалки»: он был мельник с большой палкой, все повторял: я не мельник, я ворон. [...] Помню, с А. А. Гейротом вдвоем они танцевали танец «Умирающий лебедь» — А. А. был за даму, М. А. — за «Тихомирова» (Музей МХАТ, Дневник И. М. Кудрявцева, л. 26—28).

Январь. Играет Фрэзера — 3, 9, 11; Вафлю — 4, 8; Калеба — 10, 16, 19; Кобуса — 18.

Февраль. Играет Вафлю — 1; Калеба — 19, 20.

3 марта и 12 апреля играет Калеба.

22 мая. М. П. Лилина — В. И. Качалову: «Миша Чехов ушел от нас и опять вернулся в Первую студию и уехал с ними в Харьков» (Музей МХАТ, ф. В. И. Качалова, 10226).

В письме Станиславскому свое возвращение в студию Чехов объяснял тем, что «страшно увлечен ролью, которую придется играть (Эрик XIV, Стриндберга), и постановкой, порученной мне студией (Интермедии Сервантеса)» (см. наст. изд., т. 1, п. 37).

Лето отдыхает в Кисловодске.

С 1 августа вводится на роль Мальволио в «Двенадцатую ночь».

М. О. Кнебель воспроизводит рассказ Чехова: «В Мальволио я вначале совсем ничего не понимал. Боялся подражать Колину, который играл в первом составе, искал во что бы то ни стало «своих» красок. Если бы вовремя не поставил перед собой вопроса: какая атмосфера окружает Мальволио,— я роли не сыграл бы. Задав себе этот вопрос, я почувствовал, что Мальволио распространяет вокруг себя атмосферу чванства и самовлюбленности. Мне показалось, что это фигура трагикомическая, потому что его собственное представление о себе не имеет ничего общего с тем, как его воспринимают другие. И этот контраст я решил довести до гиперболы. Я почувствовал Мальволио с того момента, как мысленно очертил вокруг себя пространство, за границу которого никого к себе не допускал. Я старался ходить, двигаться, слушать и говорить, соблюдая дистанцию между собой и остальными. Дистанцию, порожденную моим величием. Я постепенно начал верить, что мое появление повергает других в трепет. Я излучал презрение и самовлюбленность. Это была моя атмосфера для Мальволио» (*Кнебель*, с. 75).

Сентябрь. Играет Фрэзера — 9, 16, 25; Калеба — 12.

3 октября в первый раз играет Мальволио.

Из воспоминаний Л. Ф. Шаляпиной: «Михаил Чехов в роли Мальволио в «Двенадцатой ночи» Шекспира заставлял отца так хохотать, что ему чуть ли не становилось дурно. Он продолжал смеяться и после спектакля, всю дорогу домой, и никак не мог нарадоваться полученному удовольствию» (Федор Иванович Шаляпин. Т. 2. М., 1977, с. 90—91).

Октябрь. Играет Мальволио — 3, 6, 7, 9, 12, 16, 24, 26, 28; Фрэзера — 14, 20; Калеба — 23.

6 ноября Станиславский, начиная работу над «Ревизором», проводит с исполнителями беседу о пьесе (Летопись К. С., т. 3, с. 218).

Вторую половину ноября почти ежедневно занят на репетициях «Ревизора», одновременно репетируя в студии роль Эрика XIV с Вахтанговым.

Из воспоминаний Ю. А. Завадского: «Для тех, кто знал Чехова и Вахтангова, подчас трудно было понять, где Вахтангов влиял на Чехова, где Чехов — на Вахтангова. Они взаимно дополняли, взаимно одаряли друг друга своим воображением, своим творческим своеобразием и темпераментом. Подчас, когда на наших занятиях Вахтангов показывал что-нибудь, нам казалось, что он копирует Чехова» (Е. Б. Вахтангов. Материалы и статьи. М., 1959, с. 285).

Ноябрь. Играет Мальволио — 3, 4, 13, 17, 25, 28; Фрэзера — 5, 9, 14, 18, 26; Калеба — 7 (у.).

9 декабря репетиция «Ревизора» на квартире у Станиславского (Музей МХАТ, РЧ, 124).

10 декабря репетиция «Ревизора» в костюмах и гриме.

14 и 18 декабря Станиславский работает с Чеховым и Москвиным над «Ревизором».

22 декабря. А. К. Книппер — М. П. Чеховой: «Оля 1/2 года за границей, в Берлине. Мама с папой и маленькой Оличкой в Омске. Мишка жив, здоров, очень много играет. Живет хорошо. Я у него в студии занимаюсь» (ГБЛ, ОР, 331.91.25).

Декабрь. Играет Фрэзера — 1, 4, 19, 31; Калеба — 3, 5 (у.), 8; Мальволио — 9, 12, 14, 16, 18, 23, 29.

1921

«Год репетиций «Ревизора» был годом самой активной работы Чехова в студии. Это было время, когда он жил, расходуя себя с не меньшей щедростью, чем Вахтангов. По утрам он репетировал Хлестакова со Станиславским, потом бежал на репетицию в Первую студию и творил вместе с Вахтанговым безумного короля Эрика XIV, потом — или на спектакль, или к нам в студию. А иногда — в студию после спектакля» (*Кнебель*, с. 96).

С 4 января возобновляются репетиции «Ревизора».

Январь. Играет Мальволио — 13, 20, 25; Кобуса — 27.

15 февраля журнал «Культура театра» (№ 2) сообщает: «Репетиции «Эрика XIV» идут полным темпом, и можно рассчитывать, что в конце февраля пьеса будет показана на генеральных репетициях, если только не задержит монтировочная часть».

Из воспоминаний Л. И. Дейкун: «Не было большего наслаждения смотреть, как гармонично и с каким творческим увлечением занимались Вахтангов и Миша. Женя бросал мысль, предложение, а Миша сейчас же это подхватывал и развивал. Это было настоящее сотворчество» (Музей МХАТ, ф. Л. И. Дейкун — А. И. Благонравова. Незабываемое, с. 54).

25 февраля. Запись в Журнале репетиций: «М. Чехов в санатории» (Музей МХАТ, РЧ, 124).

Февраль. Играет Кобуса — 2, 6, 12, 17; Мальволио — 4, 13, 14.

2 марта в «Гибели «Надежды» играет Баренда (ГЦТМ, 538.22).

19, 21, 25, 26 марта генеральные репетиции «Эрика XIV».

29 марта премьера «Эрика XIV». Постановка Е. Б. Вахтангова, художник — И. И. Нивинский.

«Потрясает безумец. Только два момента на мгновение озаряют иным, подлинно духовным светом эту клиническую темноту: момент, когда перебирает Эрик детские игрушки, и тот момент, когда он в отчаянии и ужасе кричит о страшной участи, ожидающей детей его, взятых заложниками. Запомнится и движение Чехова в последней картине, когда он сбрасывает с себя тяжелый королевский наряд и черное, словно иноческое, платье рисует тонкий, почти юношеский стан Эрика, добровольно пьющего губительную отраву» («Вестник театра», № 87/88, с. 11 — 12).

«Чехов играл человека, находящегося во власти чуждых ему сил. Он играл метание человека, слышавшего тяжелую поступь

посторонней силы. Тему пьесы он распространял за пределы вопроса о королевской власти. Это был крик человека, очутившегося «между двух миров», знающего свой роковой конец, тщетно ищущего выхода. [...] Чехов уничтожил Эриком предшествующих героев. Он подводил им итог, завершал первый период своего пути. Вместе с режиссером он нашел четкую и обостренную форму, огромные и тоскующие глаза на тонком удивленном лице, тонкие руки и ноги, выскальзывающие из серебряной одежды, голос то резкий, то нежный, внезапные взгляды и срывы движений, мгновенный упадок после взрыва сил — это было изображение человека, потерявшего себя, подчиненного чужой силе, с которой напрасно бороться и против которой бесцельно кричать. Так же как в прежних ролях, страдание героя было обнажено и подчеркнуто, он волновал болезненно и мучительно тоскливой безнадежностью своего взгляда. Эрик был бессилен, беспомощен — игрушка в руках стихийных сил, встреченных им в переходах и коридорах дворца и разбуженных внутри него самого» (*Марков П. А.* О театре. В 4-х т. Т. 2. М., 1974, с. 303).

«В этом спектакле на подмостках студии, ничем не отделенных от зрительного зала, страдал, метался и кричал от душевной боли не актер, надевший на себя театральный наряд. Трепещущее человеческое тело с обнаженными мышцами и нервами, с открытым пульсирующим сердцем, с мыслями, зримо пробегающими в извилинах мозга, билось в муках перед потрясенной аудиторией. Казалось, еще немного — и актер нарушит ту грань, за которой кончается искусство и начинается область клинической психопатологии. Но артист ни в одном моменте не переходил этой роковой границы. На этот раз терял душевное равновесие бедный Эрик, а не актер, игравший эту роль в спектакле. Бесспорно, это была исповедь самого Чехова. В Эрике явно чувствовалось его «воспоминание» о собственных страданиях и муках времен его душевного кризиса. Но эта страстная «исповедь» была воплощена Чеховым в единственно точную, исчерпывающую художественную форму» (*Алперс Б. В.* Театральные очерки. В 2-х т. Т. 2. М., 1977, с. 52).

Март. Играет Баренда — 11, 13, 14, 24; Фрэзера — 27; Эрика — 29, 30.

7 апреля принимает участие в товарищеском вечере в честь 10-летия творческой деятельности Вахтангова в Первой студии.

11 апреля показательный вечер Студии имени Чехова в помещении студии «Габима». В программе: «Первый винокур» Л. Толстого и «Шемякин суд» Попова. Режиссер — Чехов.

14 и 15 апреля Станиславский репетирует «Ревизора» с одним Чеховым.

«Мы знали, что Чехов — это сила, но знали и то, что спектакль ставился для Москвина — городничего. Доносились слухи, что роль у Чехова не ладится, что он в ней скован, недостаточно прост, что Станиславский лично работал с Чеховым, показывая ему, как держится в «обществе» Хлестаков, как он кланяется,

«изящно» вращая корпусом, в то время как ноги у него точно прилипли к полу, а потом сказал актеру: «Держитесь свободнее. Ведь вот вы в «Спичке» очень озорной — будьте таким в «Ревизоре» (*Дикий*, с. 315 — 316).

«Однажды Чехов, опираясь большим пальцем о стол, сжал остальные пальцы в кулак и сделал быстрое движение кулаком, стараясь очертить полный круг вокруг большого пальца. Круга, конечно, не получилось, а движение было удивительно нелепым и смешным. Полуоткрытый рот, глаза, наивно глупые и до предела увлеченные этой попыткой,— мы на минуту почувствовали, что перед нами Хлестаков. Мы ему сказали об этом. «Что вы! — удивился он.— Станиславский говорит, что Хлестаков должен быть таким, как палец, на который я опираюсь,— как стручок! Он для этого и велел мне делать это упражнение. А может быть,— он вдруг залился смехом,— Константин Сергеевич придумал этот палец, чтобы я развил в себе непосредственность?» С этого момента этюды наши в основном были посвящены поискам детской наивности, непосредственности в восприятии окружающего... Наблюдая, как эти упражнения делает сам Чехов, мы понимали, что присутствуем при рождении Хлестакова. Мы часто просили Чехова показать кусочек из Хлестакова, но он всегда отказывался. А этюды на «зерно» делал с наслаждением и говорил, будто Станиславский требует от него, чтобы он развил в себе такой «обезьяний» интерес ко всему, при котором (по словам Гоголя) он будет «не в состоянии остановить постоянного внимания на какой-нибудь мысли» (*Кнебель*, с. 96 — 97).

22 апреля черновая генеральная «Ревизора» в гримах и костюмах. В Журнале репетиций запись: «Брюки Хлестакова переделать по указаниям М. А. Чехова» (Музей МХАТ, РЧ, 124).

26 апреля застольная репетиция всей пьесы. Запись Чехова в Журнале репетиций: «Комната Хлестакова должна быть заперта, и ее отпирают со сцены по распоряжению К. С. Станиславского» (там же).

Апрель. Играет Эрика — 2, 7, 12, 16, 23; Баренда — 15, 20.

12 — 14, 18 — 22 мая прогоны и генеральные репетиции «Ревизора», после которых Станиславский делает замечания исполнителям.

Из дневника В. В. Лужского: «Чехов — очень большой, громадный успех, такой, какого не видал еще ни один актер на сцене МХАТ» (Музей МХАТ, ф. В. В. Лужского, 5087).

25 мая последняя в сезоне генеральная репетиция «Ревизора».

Из статьи А. М. Эфроса: «Режиссерский рисунок спектакля, данный К. С. Станиславским, изумителен, Чехов — Хлестаков конгениален ему и недалек от них Москвин — городничий» («Культура театра», № 6).

Май. Играет Эрика — 1; Калеба — 3; Мальволио — 8.

Июнь. Гастроли Первой студии в Петрограде; в репертуаре — «Сверчок на печи», «Эрик XIV» и «Потоп». Достоверно известно, что Чехов играл все спектакли «Эрика» (12, 17, 18, 20)

и Калеба (10); остальные спектакли «Сверчка» (15, 22) и «Потоп» (11, 16, 19, 23) он играл в очередь с другими исполнителями.

10—15 июля выступает на Первом Всесоюзном театральном совещании Пролеткульта по вопросам театральной политики.

2 октября первая после летнего отпуска репетиция «Ревизора».

4 и 6 октября прогон и генеральная репетиция «Ревизора».

«За несколько дней до премьеры спектакля я возвращался вместе с Леонидовым с занятий в так называемой Шаляпинской студии, где я преподавал. Заговорили о «Ревизоре», и Леонидов, внезапно остановившись, сказал: «Я заходил вчера в зал во время прогона. Спектакль как спектакль — погоды он не сделает. Но вот помяните мое слово! — взрывом бомбы, полным потрясением будет Чехов в Хлестакове. Сейчас он еще не играет, но, когда заиграет,— держись, «старики» Художественного театра!» (*Дикий*, с. 316).

8 октября премьера «Ревизора». Постановка К. С. Станиславского, художник — К. Ф. Юон.

«Быть может, в первый раз за все те восемь десятилетий, которые насчитывает сценическая история «Ревизора» на русской сцене, явлен наконец-то тот Хлестаков, о котором писал сам Гоголь. [...] Но, всмотревшись в это ничуть не хорошенькое лицо, едва ли не курносенькое, замечаешь странные на нем глазки — бегающие, острые, такие, каких у «всех», пожалуй, и не бывает... Но, вслушиваясь в его болтовню, обрывающуюся бормотанием, но, вглядываясь в эти его быстрые-быстрые движеньица, прискоки, броски, вдруг вспоминаешь и внезапно понимаешь смысл гоголевских о нем слов: «Словом, это фантасмагорическое лицо, которое как лживый, олицетворенный обман унеслось вместе с тройкой...» Вот она и разгадка этого не «совсем человеческого» выражения глаз, этих обезьяньих ухваток, этих окриков-взвизгов: перед нами не реальное лицо, а фантасмагорическое лицо. Хлестаков как образ. Хлестаков как некий чудовищный гротеск. Но символическое это преломление — оно все-таки всеми корнями своими питается реальной почвой, потому, и будучи гротеском, как бы невозможностью, оно все-таки подлинно и все-таки возможно» («Вестник театра», № 91/92, с. 11—13).

«Кажется, все возможности исчерпаны, чтобы выразить все мыслимые переживания ничтожной душонки, но каждую минуту новые детали вносят новые штрихи, и нет конца этому разнообразию, этой неистощимой изобретательности, этой вдохновенной импровизации, потому что этого заранее не придумаешь, это рождается здесь, в процессе игры. Поза портрета Николая I, неожиданно генеральский тон голоса при приеме просителей, глупое, растерянное выражение лица, смешанное с любопытством, в сцене с дамами...» («Экран», № 2, с. 5).

10 октября отказывается от руководства Студией имени Чехова, ссылаясь на отсутствие времени (см. наст. изд., т. 1, п. 38). МХАТ начинает работу над «Плодами просвещения» Л. Толстого. Чехов назначен на роль 3-го мужика.

К. С. Станиславский — Н. А. Подгорному: «Моя болезнь не должна останавливать репетиций «Плодов». Пусть Леонидов, Москвин и Чехов начнут говорить о пьесе, искать общие тона» (Музей МХАТ, КС, 5409).

12 октября репетиция «Эрика XIV» (Музей МХАТ, РЧ, 104).
«Женя* сам хотел после Чехова играть Эрика, и когда уже несколько раз прошел спектакль, он стал репетировать под режиссерством Миши и Б. Сушкевича. Когда же наступил прогон 1-го акта, Женя, будучи уже в костюме Эрика, сказал одну фразу, замолчал и обратился к Мише и Сушкевичу: «Нет, я не могу, ты, Миша, взял у меня все. У меня ничего не осталось для роли» (Музей МХАТ, ф. Л. И. Дейкун и А. И. Благонравова, л. 54).

13 и 14 октября присутствует на чтении и обсуждении пьесы Н. Н. Бромлей «Архангел Михаил» (ГЦТМ, 538.15).

15 октября репетиция «Плодов просвещения».
Знакомство с Андреем Белым во время заседания Вольной философской ассоциации, на котором Белый читал доклад о «Преступлении и наказании» Достоевского. Записывает во время лекции: «Надо представить себе, что произведение искусства выдерживает критику всяких событий. Любовь как метод исследования» (ЦГАЛИ, 2316.2.37).

18 октября к репетициям «Плодов просвещения» приступает Станиславский. Роль 3-го мужика начинает репетировать В. М. Михайлов, и Чехов перестает ходить на репетиции (Музей МХАТ, РЧ, 104).

18—21 октября присутствует на обсуждении «Архангела Михаила» в студии. Чехову поручена роль мастера Пьера.

24 октября присутствует на диспуте о «Ревизоре» в Доме печати.

25 октября присутствует на репетиции «Архангела Михаила».

С 26 октября перестает посещать репетиции «Архангела Михаила». Роль мастера Пьера репетирует Вахтангов (ГЦТМ, 538.15).

27 октября введен в дирекцию МХАТ (Музей МХАТ, ВЖ, 5232).

31 октября во время обсуждения спектакля «Лена», поставленного 1-м театром Пролеткульта, Мейерхольд, «останавливаясь на значении актера-мастера, выдвигает в качестве яркого примера эксцентрика современной сцены Чехова, удивительно обострявшего в своей игре элементы идейного содержания пьесы (Чехов — Хлестаков). Тов. Мейерхольд приходит к заключению, что Чехов как театральное явление в десять раз ценнее Пролеткульта с его декадентством» (Советский театр, с. 275).

Октябрь. Играет Хлестакова — 8, 11, 15, 20, 25, 30; Эрика — 13, 18, 22, 27; Фрэзера — 14, 21, 28.

13 ноября играет сцену из «Ревизора» и читает рассказ А. П. Чехова «Торжество победителя» на открытии Третьей студии МХАТ, в новом помещении — Арбат, д. 9/26.

---

* Е. Б. Вахтангов.

«Читал без грима, в обыкновенном костюме, наизусть. Явился перед публикой лишенный всех украшений актерского ремесла, только как актер, и этим позволил точно судить о пределах своих актерских возможностей. Он читал сцену опьянения без партнеров, они ему не нужны; какое-то необычайное явление «актера в себе». [...] Чехов поистине вдохновенный актер. Он побеждает зрителя, первоначально сопротивляющегося его дерзостному гротеску. Но его вдохновение так свободно и радостно отливается в четкую грань формы, потому что Чехов в полной мере господствует над формой и умеет преодолевать все трудности литературного и сценического материала. Чехов — мастер, актер исключительной технической изощренности, внутренней и внешней подвижности. Чехов балансировал между трагическим и комическим уже в прежних своих образах. В рассказике А. Чехова он неожиданно дерзко являет элементы трагического и комического в их чистом виде. Он смело перебрасывает слушателя и зрителя от смеха к слезам; он умеет вызвать радость, чтобы сменить ее через минуту острым ощущением жалящей печали. [...] Чехов — актер романтической иронии и лирического пессимизма. При всей глубине его творчества и технической изощренности его мастерства его творчество глубоко наивно. И может быть, в лиризме, в наивности и той радости творчества, которой он проникнут, главное очарование его горького и нежного таланта. [...] Чехов должен через преодоление гротеска прийти к созданию образов трагического напряжения. В его нервном облике, в нежных чертах его лица, в его удивленно-наивных глазах, во вздрагивающих губах, иронически-ласковой и острой улыбке, в матовых звуках его глухого голоса проступают образы царя Федора и Чацкого, Моцарта и Гамлета. Чехов — наша самая радостная надежда, и русский театр должен нежно хранить его чудесный талант» (*П. А. Марков*.— «Театр. обозрение», № 4).

19 ноября в лекции, прочитанной в Государственных высших режиссерских мастерских, Мейерхольд говорит об импровизационности игры Чехова: «Мне много рассказывали про Чехова, что он как-то особенно хорошо подражает портрету Николая, кладя руку за пояс (имеется в виду Хлестаков.— *М. И.*). Я очень долго ждал этого момента, но так и не дождался, так как Чехов сыграл иначе. Лица, которые видели этот спектакль много раз, замечали, что Чехов вносил изменения в свою игру» (В. Э. Мейерхольд. Творческое наследие. М., 1976, с. 54).

22 ноября Вл. И. Немирович-Данченко — В. И. Качалову: «...в студии репетируется «Смерть Тарелкина» — Чехов, Москвин, Грибунин, Шевченко» (*Немирович-Данченко*, т. 2, с. 246).

27 ноября Мейерхольд делает доклад в Третьей студии об актерском мастерстве Чехова.

«По словам Мейерхольда, Чехов — Хлестаков — откровение для актерского творчества и смелый путь к театру гротеска. Чехов играет на каблуках, он играет руками, играет скатертью, под которую готов залезть, чтобы проверить получаемые

взятки,— и это все детали поразительной остроты и неожиданной находчивости» (Летопись К. С., т. 3, с. 263).

«Мейерхольд, я помню, очень хвалил грим Чехова — Хлестакова. Он мне говорил: «Посмотрите, как гримируется Чехов. Я видел, как он минимально гримируется. Он только замазывает брови и, оставляя верх своих бровей, подчеркивает их тоненькой линией. Это дает ему удивленный вид. Вот и все» (*Ильинский И. В.* Сам о себе. М., 1961, с. 129).

28 ноября на заседании правления Первой студии обсуждается предложение Немировича-Данченко о соединении студии с МХАТ. Заседание длится с 11 часов ночи до 5 часов утра.

Из дневника Гейрота: «Было признано, что студия до того устала, что не может пойти на помощь МХТ в воссоздании театра. [...] Чехов довольно ярко, хотя и вкратце, указал на больные места студии; его слова сильно подействовали на собрание — после чего стали раздаваться голоса о смерти: это говорил и Сушкевич — о том, что мы покойники» (ЦГАЛИ, 997.1.78).

19, 22, 24 ноября занят в репетициях «Ревизора».

Ноябрь. Играет Эрика — 1, 17; Хлестакова — 4, 6, 11, 13, 15, 26, 29; Мальволио — 9, 12, 16, 30; Калеба — 10, 24.

30 декабря в студии идет спектакль «Сверчок на печи», посвященный памяти Л. А. Сулержицкого.

31 декабря встречает Новый год в Третьей студии. Студийцы показывают Вахтангову «Принцессу Турандот», по случаю праздника в пьесу вставлены новогодние шутки и остроты на студийную злобу дня. Показ затягивается до 8 часов утра» (сборник «Принцесса Турандот». М.— Пг., 1923).

Декабрь. Играет Эрика — 1, 8, 16, 23; Хлестакова — 3, 6, 11, 14, 18, 21, 27; Калеба — 9, 30; Мальволио — 12, 15.

В 1921 году снимается в фильме «Все в наших руках» в роли Ивана Кологривова.

1922

31 января. Е. Б. Вахтангов — К. С. Станиславскому: «Несколько раз мне передавали, что Вы обвиняете меня и Мишу в сепаратизме. Дорогой Константин Сергеевич, это ошибка. Пусть мои товарищи по студии скажут, как горячо я защищаю проект соединения ради пантеоновских спектаклей *. Миша немного путает с 3-й Студией. Это его увлечение. 3-я Студия — это маленькая лаборатория, и она никому мешать не может, и никаких планов, о которых говорит Миша, у нее нет, это просто мелькнуло как-то у Миши и теперь прошло совсем» (Е. Б. Вахтангов. Материалы и статьи, с. 199).

Чехов вспоминал, что его увлекло направление, по которому вел Первую и Третью студии Вахтангов, и он горячо это поддержи-

* Речь идет об идее Станиславского на основе МХАТ и его студий создать новый театр — Пантеон русского искусства.

вал. В прессе мелькали сообщения о том, что он собирается в Третьей студии играть Анучкина в «Женитьбе» и Антония в «Чуде святого Антония», ставить «Дядюшкин сон». Станиславский, все более охладевавший к Первой студии, не раз вызывал к себе Чехова для выяснения единства их направлений в театре.

Январь. Играет Хлестакова — 3, 11; Эрика — 5, 9, 17, 22; Мальволио — 13; Фрэзера — 19.

27 февраля присутствует в Третьей студии на генеральной репетиции «Принцессы Турандот».

«По окончании спектакля долго не смолкали аплодисменты, а провозглашенное М. А. Чеховым «браво Вахтангову» вызвало целую бурю. Тут же была составлена телефонограмма Евгению Багратионовичу от имени всех присутствующих» («Принцесса Турандот», с. 32).

28 февраля заменяет Вахтангова в роли мастера Пьера на репетициях пьесы «Архангел Михаил» (ГЦТМ, 538.15).

Февраль. Играет Хлестакова — 7, 11, 16, 22; Эрика — 8, 17, 19, 21, 24; Фрэзера — 25.

С 1 марта почти каждый день репетирует роль мастера Пьера в «Архангеле Михаиле».

22 марта премьера «Сказки об Иване-дураке» (пьеса М. Чехова по сказке Л. Толстого) во Второй студии. Постановка К. С. Станиславского, художник — В. Н. Масютин.

23 марта выступает с чтением рассказов А. П. Чехова в концерте, устроенном на сцене МХАТ вместо отмененного спектакля «Синяя птица» (Музей МХАТ, РЧ, 469).

Март. Играет Хлестакова — 3, 9, 14, 21, 31; Эрика — 7, 15, 24, 28; Фрэзера — 10; Мальволио — 16, 18, 22, 26 (у.), 29.

11 апреля. Из последних бесед Вахтангова с учениками: «Натурализму в театре можно научиться, натурализм безличен. Реализму тоже можно научиться. А вот мир Гоголя — это мир фантастического реализма. А между тем в постановке «Ревизора» в Художественном театре Волков, играющий Осипа, создает образ натуралистический, Лилина и другие — образы реалистические. А Хлестаков Чехова — образ, разрешенный способом фантастического реализма. Волков — не театр, а Чехов — театр» (Е. Б. Вахтангов. Материалы и статьи, с. 214).

Апрель. Играет Мальволио — 1, 4, 28; Эрика — 5, 12, 19, 26; Хлестакова — 7 (у.), 23, 29.

24, 30, 31 мая генеральные репетиции «Архангела Михаила».

29 мая умер Е. Б. Вахтангов.

31 мая похороны Вахтангова на Ново-Девичьем кладбище.

Май. Играет Эрика — 3, 11, 28; Мальволио — 4, 16, 19, 23; Хлестакова — 7 (у.), 10, 20, 25.

7 июня генеральная репетиция «Архангела Михаила».

«У Чехова, игравшего Пьера, лучше всего первый акт. [...] Есть что-то жуткое в его бредовом, больном, пьяном от вина и от духовного опустошения ваятеле. Он очень хорошо подходил с хлыстом к окну и чудесно, в смысле сценической

выразительности, закончил акт. Остальные действия Чехов провел на крике, крайне сумбурно, вне определенной формы, а то немногое хорошее, что было моментами, напоминало Эрика. Во всяком случае, Пьер для Чехова не достижение» («Театр. Москва», № 44).

15 июня публичная генеральная репетиция «Архангела Михаила». «Михаил Александрович очень был против постановки этой пьесы. Роль ему не нравилась. Он поздно вошел в спектакль, который оказался мертворожденным. [...] В этой роли у Чехова был блестящий момент. Во время грозы он стоял на верхушке статуи, уходящей под колосники. Пораженный молнией, он катился по лестнице с колосников головой вниз, на площадке перевертывался, катился дальше, с другой стороны сцены, и распластывался у рампы. Делал он это с таким мастерством, что у него не было ни одного синяка или ссадины» (*С. Б. Васильев.*— ЦГАЛИ, 757.1.46, л. 57—58).

23 июня спектаклем «Сверчок на печи» Первая студия открывает гастроли в Риге.

Во время гастролей в Риге играет Калеба — 23, 30; Фрэзера — 24; Эрика — 26, 28; Мальволио — 29.

«Рижский курьер» (28 июня) писал об исполнении Чеховым роли Эрика XIV: «Трагическое безволие, болезненная напряженность воображения, граничащая с сумасшествием, взрывы и падения темперамента, разнузданные инстинкты безумца на троне и жалкая, а порою и трогательная беспомощность малого ребенка — все это сплел воедино Чехов с жуткой правдивостью, с такой выдержкой плана и настроения, которая дается лишь избранникам».

1 июля играет в водевиле «Спичка между двух огней» и читает рассказы А. П. Чехова на концерте, устроенном артистами Первой студии на взморье, в зале театра Эдинбургского курхауза.

2 июля утром играет Мальволио. В этот же день студия заканчивает свои гастроли в Риге и выезжает в Таллинн.

5 июля спектаклем «Сверчок на печи» студия открывает свои гастроли в Таллинне.

Запись С. И. Хачатурова в Дневнике спектаклей: «Шумный успех. Выходили актеры после спектакля 13 раз» (ЦГАЛИ, 2046.1.274). Газета «Жизнь» (6 июля) писала: «Первый спектакль был не простым триумфом артистов и режиссера — он взволновал глубокой человечностью наши утомленные, помутневшие сердца, он дал нам радостные слезы восторга перед нежностью вечной человеческой души, перед трепетанием искусства... [...] Самые яркие в этом спектакле Чехов (какой удивительный пыльный и дырявый голос), Гиацинтова, Дикий и Дурасова. Успех огромный».

6 июля играет Фрэзера.

«Успех неослабевающий»,— записывает Хачатуров в Дневник спектаклей.

8 июля играет Эрика.

Запись Хачатурова в Дневнике спектаклей: «Успех большой. Вызывали всех, особенно Чехова, без конца. Играли замечательно. Перед началом вся труппа собралась на сцене и почтила память Евгения Багратионовича».

«Высоко над автором, над постановкой, над игрой других исполнителей и даже над самим собой в первых спектаклях, до пределов, где должно быть произнесено слово «гениальность», поднялся в «Эрике» М. А. Чехов. [...] От начала и до конца самым тяжелым его подозрением и мукой было: «Меня не любят». Эрик забывчив к злому. Нужен гений Чехова, чтобы «доказать» это пластически. Эрик, искренний и естественный в том, что «сердечно», позабывает стереть свои жесты гнева. Гнева уже нет, а позабытый жест длится. Не до него захваченному новым чувством Эрику» («Последние известия», 9 июля).

9 июля играет Калеба.

10 июля играет Эрика.

11 — 13 июля играет Мальволио.

«Чехов сегодня снова был королем. Ему было угодно протянуть через комедию смелую нить фарса-буфф и пройтись по этой нити. Смелость его жеста и мимики изумительна, как изумительно и мастерство в изображении ничтожества с улыбкой только по заказу» («Последние известия», 13 июля).

14 июля. Запись Хачатурова в Дневнике спектаклей: «Вечером в 9 часов раут в Советской миссии в честь отбывающей в Германию Студии МХАТ. Присутствуют все».

15 июля студия переезжает в Берлин.

Запись Хачатурова в Дневнике спектаклей: «С 17 по 28 июля труппа бездействует, так как в Берлине в это время года «мертвый сезон».

Встречается со своей первой женой, О. К. Чеховой.

О. К. Чехова — Ф. Н. Михальскому: «Михаил Александрович начал лечиться; с горлом дело поправимо. Профессора здесь действительно маги и волшебники» (Музей МХАТ, ф. Ф. Н. Михальского).

Встречается с Немировичем-Данченко, находящимся в Германии на отдыхе.

28 июля играет Калеба в Висбадене.

Запись Хачатурова в Дневнике спектаклей: «Театр представляет из себя варьете. Буфет в зрительном зале, крохотная сцена, ужасно низкая; никаких приспособлений. [...] Все это не помешало актерам сыграть спектакль блестяще. Успех огромный. Вызовы после спектаклей без конца».

29 июля играет Фрэзера в Висбадене.

Запись Хачатурова в Дневнике спектаклей: «На сцене еще хуже. До того тесно, что 2 столика и 4 стула и телефонно-телеграфный столик стоят все время перед занавесом. Спектакль идет хорошо, [...] кончается при шумных овациях и вызовах».

30 июля студия возвращается в Берлин. Чехов живет под Берлином в Курхаузе.

2 августа спектаклем «Сверчок на печи» на сцене театра «Аполло» открываются гастроли студии в Берлине.
Запись Хачатурова в Дневнике спектаклей: «Скверный театр. Бывший «Варьете». Говорят, на сцене выступали слоны. [...] Первый спектакль. Парадно. Театр битком набит, и еще у кассы масса желающих попасть. [...] Сегодня студия сдает экзамен на европейский театр. [...] Успех большой. Вызовы без конца. [...] Есть приехавшие специально на «Сверчка» из Парижа. Смотрят представители скандинавской, датской и американской прессы».
3, 5 и 8 августа играет Эрика.
4 и 13 августа играет Калеба.
6 и 11 августа играет Фрэзера.
7 и 10 августа играет Мальволио.
«Нет никакого сомнения, что огромный и поражающе разнообразный талант этого артиста будет откровением для европейской публики» («Накануне», 9 авг.).
15 августа студия переезжает в Прагу.
16 августа спектаклем «Сверчок на печи» на сцене Городского театра на Королевских Виноградах студия открывает гастроли в Праге.
Запись Хачатурова в Дневнике спектаклей: «Нам рады очень и относятся с большим уважением. Спектакль идет хорошо. Зал слушает внимательно и чутко».
«Особое внимание сразу же привлек к себе М. А. Чехов. Своей игрой он подтвердил справедливость создавшейся вокруг него репутации одного из самых крупных русских драматических артистов» («Руде право», 18 авг.).
17 и 21 августа играет Эрика.
«Эрика XIV играл лучший актер новой труппы * москвичей — Михаил Чехов. Это было потрясающее исполнение» («Право лиду», 20 авг.).
18 и 23 августа играет Калеба.
22 августа «Лидовы новины» (Брно) публикуют статью Карела Чапека «Чехов»: «Его игра не поддается описанию, даже если бы я окончательно изгрыз свой карандаш, мне все равно не удалось бы выразить словами ни одного из нетерпеливых, стремительных, резких движений его аристократической руки. Или вот он топнул ногой — быстрый поворот, мгновенный взгляд сверкающих пронзительных глаз... нет, ни о чем этом не расскажешь. [...] В двух словах: «телесной» и «духовной» — и заключается тайна этого потрясающего актерского исполнения. Тело может «облекать», может «символизировать» ее, может ее «выражать». Но вот приходит Чехов и доказывает вам (просто и вместе с тем загадочно), что тело и есть душа, сама душа, отчаявшаяся, мечущаяся, трепещущая. [...] Для Чехова не существует никакого «внутри»; все происходит обнаженно, ничто не

* В 1921 г. в Праге проходили выступления Качаловской группы МХАТ.

скрыто, все выражается импульсивно и резко, в каждом движении, в игре всего тела, всего этого тончайшего и трепещущего клубка нервов. И все же я никогда не встречал игры, столь целомудренно передающей внутреннюю жизнь души, столь чуждой всему внешнему».

23 августа спектаклем «Сверчок на печи» заканчиваются гастроли в Праге. После спектакля Чехов вместе с несколькими студийцами приглашен на прием в Советскую миссию.

24 августа студия выезжает в Берлин.

25 августа из Берлина отправляются через Штеттин в Таллинн (ЦГАЛИ, 2046.1.274).

7 сентября начинаются выступления студии в Таллинне.

В Таллинне играет Эрика — 7, 12; Калеба — 9; Фрэзера — 14, 16. Спектакли 12, 14 и 16 сентября «проданы Немецкому театру как общедоступные — для актеров, эстонских и немецких, учащихся и служащих» (там же).

17 сентября участвует во 2-м акте «Потопа» и читает рассказы А. П. Чехова на концерте в Ямбурге.

19 сентября возвращается в Москву.

22 сентября присутствует на заседании Центрального органа Первой студии. По предложению Чехова спектакль «Архангел Михаил» снимается с репертуара. Собрание большинством голосов (против — В. А. Подгорный) признает, что «власть в студии должна быть организована явочным порядком» (Музей МХАТ, КС, 13629/1).

23 сентября по инициативе Чехова и Сушкевича вновь собирается Центральный орган студии и режиссеры А. Д. Дикий и В. С. Смышляев. Чехов просит доверить ему руководство студией (Музей МХАТ, КС, 13630/1).

24 сентября Чеховым — директором студии подписан первый приказ о назначении художественного совета, административно-хозяйственного совета, комиссии по распределению окладов, заведующих постановочной и финансовой частью (Музей МХАТ, КС, 13631).

3 октября спектаклем «Эрик XIV» открывается сезон в Первой студии.

3, 6, 10, 17, 24, 31 октября играет Эрика.

15 ноября играет Мальволио. На спектакле присутствует Немирович-Данченко.

16 ноября Немирович-Данченко пишет Чехову письмо о его исполнении роли Мальволио.

20 ноября. Из письма зрителя: «Вы создали центральное лицо в комедии, что, по-моему, не вышло у Колина. Ваше исполнение Вашего Мальволио было блистательно. К сожалению, Вы все дальше отходите от того шекспировского, что было у Вас — от текста, увлекаясь трюками, которые иногда определенно портят пьесу. [...] Вы его чрезмерно старите: иногда Вы ему даете лет под 70, и предложение шута попросить у бога преждевременную старость совершенно неуместно. Раньше Вы гримировались более молодым и лихо задранные вверх рыжие

усы и клинышком бородка очень шли к образу Мальволио, мнящего себя красавцем. [...] Вы так богаты артистической изобретательностью, Михаил Александрович, что можете, конечно, сделать Мальволио более согласным с шекспировским текстом, тем более что Мальволио 3-го действия может оставаться тем же, каков есть в своем фантастическом виде» (Советский театр, с. 165—166. Ошибочно приписано Андрею Белому).

29 ноября полгода со дня смерти Вахтангова. Днем — гражданская панихида в Третьей студии. Вечером — в помещении МХАТ спектакль памяти Вахтангова. Чехов играет 1-й акт из «Эрика XIV».

Ноябрь. Играет Эрика — 8; Мальволио — 15, 18, 25.

3 декабря играет Калеба в 500-м спектакле «Сверчка на печи». «Я убежден, что Чехова, столь полно сопереживающего и любовь, и скорбь, и радость своего игрушечного мастера, ни на минуту не покидает могучее чувство творческой радости, *сознание игры*. И именно потому, что весь тон «Сверчка» стал новым, именно потому, что он показан теперь широкими смелыми мазками [...]. Я бы сказал, что в смысле такой общечеловечности скорби, в какой явлен Чеховым Калеб, это образ глубоко символичный» («Театр и музыка», № 11).

21 декабря «Особый Комитет заграничных артистических турне и художественных выставок при ЦК Помгола РСФСР выражает благодарность Первой студии МХАТ за сделанные ею отчисления от своих заграничных выступлений [...] на борьбу с последствиями голода в РСФСР» («Программы московских государственных академических театров», № 1).

26 декабря Немирович-Данченко вызывает к себе Чехова и Сушкевича для разговора о дальнейшей судьбе Третьей студии (Музей МХАТ, ф. Ф. Н. Михальского).

Декабрь. Играет Мальволио — 2, 5, 9, 13, 21, 28; Калеба — 3.

1923

17 января на совещании у Немировича-Данченко вместе с Сушкевичем и Берсеневым (Музей МХАТ, ф. Ф. Н. Михальского).

28 января десятилетие Первой студии МХАТ. На утреннем собрании коллектива чествуют артистов, проработавших в студии со дня ее основания. Вечером — на сцене МХАТ юбилейный спектакль. Чехов играет в 1-м акте «Эрика XIV» и во 2-м акте «Двенадцатой ночи». По окончании спектакля — торжественное заседание, на котором Немирович-Данченко произносит речь «Наследники Художественного театра» (Музей МХАТ, РЧ, 1187).

«Театр, сумевший за десять лет жизни выделить из своей среды Чехова и Вахтангова, сделал уже так много для театра эпохи и для театра будущего, что все остальные заслуги Первой студии МХАТ выбивают из рук счета, на которых можно было бы их учесть. Понимают ли современники, что Чехов говорит слова вечности на языке современности, что он глубок в остроте

своей необычайной восприимчивости, что он живет за всех, болеет душой за всех, смеется за всех. Понимают ли современники, что искусство Чехова в притяжениях и отталкиваниях трагического и комического, в уничтожении граней между тем и другим, в том, что его трагизм — «буффонен», а его «буффонада» — трагична, в том, что именно он и есть эксцентрик театра, что его игра эксцентриада, жонглирующая страстями, жестами, словами, мимикой, духом и телом, всем тем, чем только может быть наделен актер по крови и призванию. Совершенно естественно, что самое живое, радостное и непосредственное в чествовании студии было чествование: Вахтангова и Чехова» («Театр и музыка», № 5).

Январь. Играет Мальволио — 3, 13, 18; Калеба — 21.

3, 10, 15 и 23 февраля играет Мальволио.

6 марта Немирович-Данченко проводит совещание по вопросу объединения Художественного театра и Первой студии.

Вл. И. Немирович-Данченко — К. С. Станиславскому: «...на втором-то плане далеко не уедешь по нынешним временам. Теперь один Чехов, solo, может делать вдесятеро больше сборов, чем прекраснейший ансамбль без яркой индивидуальности. Чехов, между прочим, о чем-то замечтал, о каком-то особом, почти религиозном направлении театра и начал увлекать на это свою студию «довериться» ему вполне. Я его поддерживал, даже не зная, чего он хочет, потому что от него, как от талантливого человека, можно все-таки больше ожидать, чем от работы более «серединных». Но способен ли он быть «вожаком»? Это у меня под большим сомнением» (Советский театр, с. 150).

Март. Играет Мальволио — 3, 10, 15, 24, 31; Калеба — 17, 27.

4 апреля в Первой студии премьера «Укрощения строптивой» Шекспира. Постановка В. С. Смышляева, художник — Б. А. Матрунин.

В. В. Готовцев — К. С. Станиславскому: «Спектакль принят был очень хорошо [...]. Последние репетиции проводил Чехов. [...] Игра сплошь по системе, и только в этом, конечно, успех. Особенно же здесь потрудились Чебан* и Чехов, хотя и Смышляев — молодец» (Музей МХАТ, КС, 7932).

12 апреля присутствует на первом собрании режиссеров «Гамлета».

14 апреля играет Калеба на сцене МХАТ.

Запись в Дневнике спектаклей: «Во время 2-го акта за сценой шум, топот, разговор задушенным шепотом и даже стук молотком. *М. Чехов*» (Музей МХАТ, РЧ, 220).

18 апреля по просьбе студии Немирович-Данченко принимает у себя режиссеров «Гамлета». В конце встречи Чехов высказал некоторые свои мысли по поводу Гамлета: «...я полностью согласен, что Гамлета одновременно мучит и то, что он не убивает, и то, что, может быть, Дух — обман. Мысли о самоубийстве — это минуты самой большой слабости и самой

* А. И. Чебан играл Петруччо.

большой силы. И здесь не размышления, а падения и взлеты Гамлета. Самое важное — потрясение в первом акте, а потом пусть публика сама разбирается, решительный Гамлет или не решительный. Я не знаю еще, какое «зерно» роли, но, конечно, очень важно найти это потрясение, то, что называется «безумием», «сумасшествием» Гамлета. Для этого, а значит, для всей линии роли — от начала до смерти — нужна самая большая острота, самый острый нерв» (*Громов*, с. 112).

21 апреля во время «Сверчка на печи» записывает в Дневнике спектаклей: «Очень и очень прошу обратить внимание на шум за кулисами» (Музей МХАТ, РЧ, 1187).

Апрель. Играет Мальволио — 12, 19, 26; Калеба — 14, 21, 28.

Чехов — Вл. И. Немировичу-Данченко: «Глубокоуважаемый Владимир Иванович! У меня к Вам громадная просьба: не разрешите ли мне для постановки «Гамлета» ознакомиться с тем текстом, который был выработан Художественным театром? За целость и сохранность экземпляра я отвечаю перед Вами» (Музей МХАТ, Н-Д, 6224).

24 мая. Постановление Финансового комитета Совнаркома выдать Чехову 1000 рублей золотом на лечение за границей (Советский театр, с. 367).

Май. Играет Мальволио — 19, 26; Фрэзера — 10, 25.

12 июня принимает участие в вечере «Необыкновенная ночь в Московском Художественном театре».

Из воспоминаний Дурасовой: «Владимир Иванович для оказания материальной помощи пострадавшим от голода в Поволжье, а также, чтобы дать возможность подработать актерам на лето, задумал грандиозный вечер для состоятельных москвичей — «новых купцов». Намечался большой концерт-капустник из лучших артистических сил, вел его — конферансье, М. А. Чехов. Перед началом концерта, открывшего «необыкновенную ночь», среди публики появился какой-то человек, в сером потертом костюме, с вылезающей сзади из-под воротника пиджака манишкой, в пенсне. Он ходил, осматривал все с большим любопытством, видимо, впервые попал сюда. [...] После третьего звонка, невзрачный человек занял место в средних рядах партера, в левом проходе. Вопреки мхатовской точности, начало концерта задержали на 5 минут — не явился Чехов. К нарядной публике, переполнившей зал, вышел В. Подгорный — «главный администратор ночи». Он приветствовал зрителей и выражал сожаление, что ему приходится огорчить собравшихся: подвел Чехов! Не приехал конферировать!.. Ему не дали кончить. «Это жульничество! Вы получили деньги, так играйте на все эти деньги! Я не могу швыряться червонцами», — закричал человек в сером костюме. [...] Диалог с человеком, шиканье публики. Потом человек повернулся лицом к зрительному залу и... зрительный зал разразился громом аплодисментов. Это был М. А. Чехов в гриме и костюме Фрэзера из «Потопа». Михаил Александрович с блеском конферировал, но все в образе Фрэзера [...]» (ЦГАЛИ, 575.1.46, л. 51, 53—54).

Июнь. Играет Мальволио — 1, 6; Фрэзера — 3, 7.
Лето проводит в Германии. Лечит горло.
С 30 августа по 23 сентября Первая студия гастролирует в Харькове. В Харькове играет Эрика — 15; Фрэзера — 16.
25 сентября поднимает перед Немировичем-Данченко вопрос о необходимости празднования юбилея МХАТ: «Театр существует, Немирович-Данченко здесь, и Первая студия берет на себя инициативу по организации этого семейного торжества» (Музей МХАТ, ф. П. А. Подобеда, тетр. 5, л. 46).
27 сентября спектаклем «Укрощение строптивой» студия открывает сезон.
Из дневника Михальского: «Вчера у Владимира Ивановича были Чехов, Берсенев, Сушкевич. Разговор о будущем, опять план соединения со студиями. Надо назвать Первую студию театром. Но как назвать? Владимир Иванович уже думал об этом на юбилее Первой студии. Хотел назвать ее «Второй Художественный театр», но остановился, не зная мнения «стариков» (Советский театр, с. 146).
Со 2 октября каждый день репетирует «Гамлета».
Из воспоминаний Дурасовой: «Перед подходом к овладению текстом начались упражнения. Миша предложил мячи. Они очень помогали актерам. В моей роли чрезвычайно трудно было найти подтекст таких коротких реплик, как: «Да, мой принц!» или «Нет, мой принц», «Дома, принц». [...] Пока я не говорила еще текста, а только глядела в изумительные по выражению глаза Гамлета — Чехова, мячи мне очень помогали найти смятение и любовь, которыми была полна душа Офелии, и выявить их в подтекстах коротких реплик» (ЦГАЛИ, 757.1.46, л. 36).
27 октября получает к 25-летию Художественного театра письмо и юбилейный жетон с запиской Немировича-Данченко: «Дорогой Михаил Александрович! Ко дню 25-летия Московского Художественного театра изготовлен жетон для лиц, проработавших в театре не менее 10 лет. От юбиляров театра и как его представитель прошу Вас принять такой жетон как выражение сердечной благодарности за Ваш глубоко ценный труд на пользу всем нам близкого и дорогого театра» (ЦГАЛИ, 2316.1.53).
Октябрь. Играет Мальволио — 3, 11, 23; Эрика — 17.
Ноябрь. Играет Мальволио — 1, 11, 21, 29; Фрэзера — 13.
Декабрь. Играет Фрэзера — 2, 13, 29; Мальволио — 8, 16, 22, 26.

1924

7 января. Вл. И. Немирович-Данченко — О. С. Бокшанской: «Вчера в ночь Чехов позвонил мне, что умер Константин Леонардович Книппер» (*Немирович-Данченко*, т. 2, с. 286).
Л. К. Книппер — О. Л. Книппер-Чеховой: «Я позвонил Мише. Он пришел в 11 часов. Спокойный, какой-то сосредоточенный,

какой-то ушедший в себя. [...] Я бесконечно благодарен Мише за ту громадную моральную поддержку, которую он нам оказал. [...] Он какой-то крупный внутри, сильный» (Музей МХАТ, К-Ч, 2734).

12 января направляет письмо Немировичу-Данченко: «Считаю своим долгом довести до Вашего сведения, что в плане наших работ произошло изменение: решено снять с репертуара пьесу «Вольпоне» (Музей МХАТ, Н-Д, 6222).

21 января присутствует на банкете, устроенном Немировичем-Данченко в честь выхода из печати «Истории Художественного театра» Н. Е. Эфроса.

Январь. Играет Мальволио — 12, 23; Фрэзера — 16.

7 февраля «принимает участие в работе Комиссии по ознакомлению с материально-художественной стороной деятельности МХАТ и его студий. На заседании были заслушаны отчеты всех студий» (Советский театр, с. 187).

10 февраля Вл. И. Немирович-Данченко — О. С. Бокшанской: «1-я Студия, получая Новый театр (который, впрочем, будет сдаваться МХАТ, то есть пока мне), была бы более склонна быть совершенно самостоятельной (2-й Художественный театр?). В особенности Чехов. У него есть своя художественно-этическая линия, и он боится вливаться в другие элементы. Но Чехов не встречает полнейшего сочувствия. Как он сам говорит, около одной трети студии относится к нему «скорее отрицательно». И если бы 1-я группа (старики) вдруг стала складываться снова в прежний театр, то, пожалуй, в 1-й Студии началось бы некоторое расхождение и кое-кто потянулся бы к нам» (*Немирович-Данченко*, т. 2, с. 296—297).

Февраль. Играет Мальволио — 7, 23; Фрэзера — 13.

9 марта принимает участие в концерте в пользу сотрудников Большого театра, прослуживших более 25-ти лет.

16 и 21 марта участвует в заседаниях, на которых обсуждается будущее студии и МХАТ.

Вл. И. Немирович-Данченко — О. С. Бокшанской: «Были у меня Чехов, Сушкевич и Берсенев, и из длиннейшей беседы встало решительно то, что 1-я Студия *не хочет сливаться в одно общее дело.* Этот поворот произошел у них в самые последние дни, в горячих дебатах [...]. Они увидели, что и старики не хотят такого слияния» (там же, с. 315).

Март. Играет Мальволио — 1, 26; Фрэзера — 6, 16, 29.

10 апреля вызван в Управление государственных академических театров для составления финансового плана студии до конца сезона 1923/24 г. и на будущий сезон (ЦГАЛИ, 1990.1.79, л. 22).

Апрель. Игает Фрэзера — 6, 18; Мальволио — 9.

3—4 мая А. Белый читает у Чехова свою пьесу «Петербург», а затем ведет беседу о ней с актерами МХАТ 2-го (Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988, с 797).

7 мая открытие гастролей Первой студии в Ленинграде спектаклем «Сверчок на печи».

После 21 мая получает от Андрея Белого инсценировку «Петербурга».

Андрей Белый — Р. В. Иванову-Разумнику: «Чехов меня увлек, писал роль сенатора для него; он как-то сумел меня воодушевить сценой; и теперь в будущем мечтаю писать драмы. Видели ли Вы Чехова? Какой изумительный артист! Теперь понимаю, что для драматурга нужна сцена как палитра и кисть, набрасывающая краски, для меня этой кистью явился М. А. Чехов» (Встречи с прошлым. Вып. 4. М., 1982, с 229—230).

22 мая играет Хлестакова в спектакле ленинградского Академического театра драмы.

«Хлестаков Чехова — настоящий художественный подвиг, это одна из тех ролей, которые изменяют весь спектакль, ломают привычное его понимание и сложившиеся традиции» (*Адр. Пиотровский.*— «Ленинградская правда», 25 мая).

«Чехов живописует Хлестакова прежде всего самим тоном, самим тембром найденного для этой роли голоса. Это тусклый, минорный, анемичный тон, окрашенный одновременно старческой сипотцой и дегенеративной ребячливой звонкостью. [...] Самую роль (текстовую ее часть) Чехов ведет без той развязности, под которой, собственно, принято понимать «хлестаковство», бесконечно утончая и усложняя свою задачу» («Красная газ.», 24 мая).

3 и 7 июня играет Хлестакова в спектакле Академического театра драмы.

В период гастролей Первой студии в Ленинграде играет Калеба — 7, 15, 23, 25 мая, 12 июня; Фрэзера — 11, 16, 18 мая, 8, 11 июня; Мальволио — 24 мая, 1, 4 июня.

18 июня вместе с женой уезжает отдыхать и лечиться в Германию.

10 июля. К. С. Станиславский — Вл. И. Немировичу-Данченко: «Мы открываем «Ревизором» — ждут стариков. Все старики как раз в «Ревизоре» играют средне. Ждут ансамбля, но с вновь вступившей молодежью его не добьешься. В результате имеет успех один Чехов, и публика говорит: вот он наш — побил американцев*» (Музей МХАТ, КС, 5277, л. 6).

24 июля, по свидстельству М. О. Кнебель, вместе с Татариновым посещает Р. Штейнера (дата установлена по автографу Штейнера на книге, принадлежавшей Татаринову).

13 августа Первая студия переименована в МХАТ 2-й (ЦГАЛИ, 1990.2.151, л. 18).

7 сентября открытие сезона МХАТ 2-го. «Московскому Художественному театру 2-му. Бывшей Первой студии, ныне Второму МХАТ. С новосельем! Поздравляю с большим театром! Долой маленькие студийные задачки. Большому кораблю — большое плаванье! Спасайте остатки русского искусства.

* Участники гастролей в США.

К. Станиславский» (Встречи с прошлым. Вып. 2. М., 1976. с. 209—210).

Присутствует на заседании режиссеров и правления МХАТ 2-го. Распределение ролей в пьесе Замятина «Блоха» по повести Лескова (Музей МХАТ, КС, 13883, с. 5).

С 10 сентября почти каждый день идут репетиции «Гамлета».

18 сентября присутствует на заседании режиссеров и правления МХАТ 2-го. Обсуждается вопрос о постановке «Уленшпигеля» по Ш. де Костеру и «Петербурга». Решено, что работа над «Уленшпигелем» и «Петербургом» должна начаться немедленно и будет вестись параллельно. Очередность постановок будет определена после выпуска «Гамлета» (там же).

Сентябрь. Играет Мальволио — 11, 30; Фрэзера — 17; Эрика — 20; Хлестакова — 27 (в первый раз по возобновлении).

23 октября правление МХАТ 2-го направляет письмо на имя А. В. Луначарского с просьбой улучшить жилищные условия Чехова.

18, 19, 26 октября идут прогоны «Гамлета».

Октябрь. Играет Хлестакова — 2,14,17, 28; Фрэзера — 5, 25, 31; Мальволио — 11, 21.

8 ноября просмотр гримов и костюмов к «Гамлету» на сцене.

12,14—16 ноября генеральные репетиции «Гамлета» и их обсуждение.

17 ноября публичная генеральная репетиция «Гамлета». Присутствует Станиславский.

«Настоящий трагический актер — это большая редкость, не всякий обладает теми качествами, которые необходимы. И Миша не обладает ими. Вот Хлестаков — это его дело, в этой роли он действительно бесподобен». В Гамлете «вместо подлинной трагедийности у него истеричность... И потом это заигрывание с современностью, эта кожаная куртка. Словом, я ушел после спектакля огорченный» (Отзыв Станиславского о Чехове — Гамлете, записанный И. М. Кудрявцевым. — Летопись К. С., т. 3, с. 444—445).

Андрей Белый — Чехову: «В ночь после генеральной репетиции «Гамлета». [...] Изумительно, что Вы сделали с Гамлетом: Вы играли как бы в двух планах; собственной особой и другими: Вы были во всей *«атмосфере»;* и это расширение Вас произошло именно от какого-то сознательного умаления всего эффектного и внешне театрального в Гамлете: Ваш Гамлет почти неинтересен с точки зрения всего внешне эффектного; и именно от умаления *«себя»* как артиста Гамлет разрастался, принимал в моем сознании колоссальный размер; и, может быть, Вам не будет неприятно услышать последнее, непререкаемое убеждение: сегодня я *впервые* понял шекспировского Гамлета; и этот сдвиг понимания во мне произошел через Вас. Я не увидел Чехова, *«огромного артиста»:* я увидел Гамлета, а о Чехове забыл» (Встречи с прошлым. Вып. 4, с. 227—228).

По окончании спектакля А. В. Луначарский передал Чехову грамоту о присуждении ему звания заслуженного артиста госу-

дарственных академических театров. В ответ Чехов сказал: «Я принимаю эту незаслуженную честь как ответ на любовь, которую я всегда искренне стремился передать со сцены в зрительный зал». Публика долгой горячей овацией приветствовала самого молодого, любимого заслуженного артиста и всех руководителей и артистов спектакля» («Известия», 19 ноября).

«О Чехове будут писать и говорить, что он не Гамлет. Между тем его исполнение огромной и непосредственной заразительности. Он лишает Гамлета безволия и рационализма. Его Гамлет приведен к строгому единству. Он не рассуждает, а ощущает. Это философия, ставшая частью существа человека, мысль, которая стала чувством, болью и волей Гамлета. Основной мотив роли — «распалась связь времен». Ощущение разрушающегося мира стало основной музыкальной нотой исполнения. Образ Гамлета не ущемлен, но под знаком этого ощущения живут и любовь, и гнев, и ненависть, и презрение Гамлета. С момента развертывания событий Гамлет Чехова поставлен в необходимость действовать. Он доведен до предела. Так возникает образ — почти лирический до конца, волнующий зрителя, острый и трогательный» (*П. А. Марков.* — «Правда», 19 ноября).

19 ноября. В. В. Лужский — Чехову: «От души поздравляю Вас с новым созданием — ролью Гамлета. Он, Гамлет, прост, понятен, душевен, трогателен, кристально чист. Поздравляю Вас с победой и новым званием. [...] Красивый, приятный: теплый спектакль. При Ваших сценах с Офелией, Вашей скорби об вечной женской обреченности, при Ваших «40 тысячах братьев», признаюсь Вам, я искренне плакал и радовался, что еще у меня есть эти слезы, но, чтобы вырвать их, нужны Ваши теплые, простые переживания!» (ЦГАЛИ, 2316.1.49).

20 ноября премьера «Гамлета». Режиссеры В. С. Смышляев, В. Н. Татаринов, А. И. Чебан; художник — М. В. Либаков.

«Чехов в своей черной, бедной одежде, худенький, с голосом, звучащим приглушенно и тускло, с выразительными руками, очень опрощенный, переводил всю трагедию в план такой человеческой простоты, такой тишины, что ему, как актеру, мешала пышная рама спектакля» («Труд», 21 ноября).

«Чехов в роли Гамлета не только совершил большую победу внутри себя (после Эрика), но и стал в ряды европейских исполнителей Гамлета, найдя новые и убедительные разрешения целого ряда моментов в роли Гамлета. Последний европеец, которого мы видели у себя в Гамлете, Моисси, бледнеет перед Чеховым, несмотря на все обаяние своих сценических данных» («Искусство трудящимся», № 1).

Ноябрь. Играет Хлестакова — 1, 8, 23; Фрэзера — 10 (в пользу пострадавших от наводнения в Ленинграде); Гамлета — 20, 25, 28.

6 декабря на спектакле «Гамлет» присутствует А. Моисси. «После спектакля М. Чехов предложил приветствовать создателя Гамлета на Западе [...]. Обнимались с Михаилом Александровичем, а публика ревела» (ГЦТМ, 301166/771).

С 9 по 16, 18 и 21 декабря работа над «Петербургом» на квартире Чехова.

22 декабря театральная секция Российской Академии художественных наук проводит заседание, посвященное постановке «Гамлета» во МХАТ 2-м. Докладчик — В. Г. Сахновский, содокладчики — П. А. Марков и Г. И. Чулков (Музей МХАТ, КС, 14113).

30 декабря А. Моисси во второй раз посещает «Гамлета».

Декабрь. Играет Гамлета — 2, 6, 10, 13, 19, 23, 30; Мальволио — 16; Хлестакова — 17.

Е. К. Лешковская рекомендует Чехову А. Н. Кислякова: «Простите больного человека, что, не будучи с Вами лично знакома, я обращаюсь к Вам с большой просьбой; но я видела Вас на сцене и много слышала такого, что дает мне эту смелость. Податель моего письма мой ученик, которого я считаю способным. Он страстно желает попасть под Ваше руководство, и, если б Вы были так добры и снисходительны, что приняли его в студию и обратили на него внимание, Вы бы очень осчастливили и его и меня» (Музей МХАТ, ф. А. Н. Кислякова).

1925

6 и 7 января присутствует на заседании правления театра. Слушали вопрос о постановке пьесы «Виринея». «Постановили: ввиду незаконченности пьесы и необходимости уделить огромное количество времени для переработки, нет возможности назначить срок постановки, а потому пьесу принять невозможно» (Музей МХАТ, КС, 13883).

С 13 января начинаются репетиции «Петербурга». Чехов назначен на роль Аблеухова.

25 января «Искусство трудящимся» (№ 8) сообщает: «В настоящее время происходят монтировочные заседания с приехавшим из Ленинграда художником С. В. Чехониным, по эскизам которого будут писаться декорации к пьесе А. Белого «Петербург». Репетиции пьесы идут полным ходом».

После просмотра эскизов Чехов приходит к решению отказаться от услуг Чехонина и предлагает оформление постановки художникам Либакову и Матрунину (см. наст. изд., т. 1, п. 55).

Январь. Играет Фрэзера — 1, 11; Гамлета — 3, 7, 16, 18, 24, 27, 31; Хлестакова — 9; Мальволио — 14.

6 февраля на «Гамлете» присутствует Б. М. Кустодиев.

Б. М. Кустодиев — Ф. Ф. Нотгафту: «Чехов — Гамлет меня совершенно потряс своей гениальной силой и темпераментом. [...] Ни одного момента понижения и ослабления этого чувства глубочайшего напряжения всего его существа, одержимого одной только мыслью, всего его захватившей, мыслью «найти правду», «отыскать светлого, лучшего человека». Грим, голос, жесты, все в соответствии с этой одной захватившей его мыс-

лью. Какая изумительная красота в сценах с Полонием (с книгой) и Офелией, момент душевной слабости и признания в собственном бессилии, и черепом Йорика, и потрясающая картина смерти, простая до примитивного лаконизма» (ГРМ, ОР, 117.161, л. 14—15).

11 февраля премьера «Блохи». Постановка А. Д. Дикого, художник — Б. М. Кустодиев.

«М. А. Чехов вскоре после премьеры [...] через И. Н. Берсенева дал мне знать, что хотел бы в порядке очередного ввода сыграть в моем спектакле Левшу. Эта новость доставила мне немало эгоистической радости. И я никак не могу теперь вспомнить, почему же сей интересный проект так и остался неосуществленным» (*Дикий*, с. 350).

М. Ф. Андреева — А. М. Горькому о постановке «Блохи»: «...хороший, веселый спектакль без дураков и фокусов, но — пролетарская публика предпочитает «Гамлета» с Мишей Чеховым» (М. Ф. Андреева. М., 1968, с. 367).

27 февраля. Андрей Белый — Р. В. Иванову-Разумнику: «Я еще до постановки видел, с каким благоговением группа артистов с Чеховым готовилась к постановке, и невольно вошел в ритм дум о Гамлете, где-то соучаствовал; я знал, что люди шли на репетиции, как в храм, что каждая деталь вынашивалась из подлинного сердечного горения. [...] Приглядываясь к такой сложной, носящей всякие *«бездны»* душе, как душа Михаила Александровича, я думал, что его жест дать со сцены моральный импульс к правде и свету есть показатель лишь трагедии творчества большого художника. [...] Шекспир ли это? Помоему — да! Это Шекспир, взятый сквозь призму нашего огромного времени. [...] А что нет *«академического»* Шекспира, *«академического»* Гамлета, Гамлета, дореволюционной интеллигенции, что дан Гамлет-герой, революционер духа, — разве это не хорошо? [...] Ольга Дмитриевна Форш (тоже *«потрясенная»* Гамлетом) говорила мне, что на галерке с ней рядом сидели простые женщины (одна из них, кажется, была трамвайной кондукторшей) и — плакали; одна из них уже *«третий раз»* на Гамлете» (Встречи с прошлым. Вып. 4, с. 228—229).

Февраль. Играет Хлестакова — 4; Гамлета — 6, 12, 20, 27; Мальволио — 8; Фрэзера — 10.

Из «Ракурса к дневнику» Андрея Белого: «Очень поддерживает дружба с Чеховым, у которого бываю; с ним провожу прекрасные вечера; квартира Чехова да квартира К. Н. * — больше у меня нет опоры в Москве» (ЦГАЛИ, 53.1.100).

9 марта выступает в Киеве. Играет сцены из «Гамлета», сцену Мармеладова, в инсценированном рассказе А. П. Чехова «Свидание хотя и состоялось, но...» играет Гвоздикова, а также читает его же рассказ «Торжество победителя».

10 марта играет в Киеве Хлестакова.

---

* К. Н. Васильева.

14 марта «Известия» сообщают: «МХАТ Второй включил в репертуар будущего года трагедию А. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». В режиссерской работе трагедии примет участие М. А. Чехов».
15 марта присутствует на заседании правления театра. Обсуждается план текущего и начало предстоящего сезона. Решают сразу же после отпуска начать репетиции «Петербурга», премьеру его наметить на 15 октября, гастрольную поездку осенью не предпринимать, отпуск Чехову предоставить с 15 мая по 20 августа (Музей МХАТ, КС, 13883).
30 марта театральная общественность Ленинграда чествует Чехова в Доме Искусств («Красная газ.»).
12 апреля играет Хлестакова в Киеве.
24 апреля присутствует на заседании правления.
Апрель. Играет Гамлета — 3, 7, 15, 23, 30; Фрэзера — 9.
4, 11 и 17 мая присутствует на заседании правления.
29 мая третья годовщина со дня смерти Вахтангова. В статье С. А. Марголина «Вахтангов и Чехов» приведена выдержка из письма Чехова Вахтангову: «Твоя миссия и твое дело — идти к твоей цели, никогда не отвлекаясь ни на какие дела и тем более не отвлекаясь на самозащиту и самооправдание. Это сделают лучше тебя другие. Верь в свою миссию и думай только о ней. Ты необыкновенный человек и делай свое необыкновенное дело. А дела обыкновенные, касающиеся тебя, будем делать за тебя мы. Может быть, я, стремящийся к совершенствованию, буду делать первое дело, первую задачу: совершать — это жить за тебя обыкновенного» («Жизнь искусства», № 22).
Май. Играет Фрэзера — 5, 18; Гамлета — 9, 12, 16; Мальволио — 14.
Лето. Путешествует с женой по Италии, затем едет в Берлин.
28 июля отдыхающий в Карлсбаде Немирович-Данченко сообщил в беседе с корреспондентом газеты «Сегодня»: «Второй Художественный театр поставит «Макбета». Интерес этого спектакля будет заключаться в том, что в нем впервые в качестве режиссера выступит талантливый актер М. Чехов. Он сам выразил желание режиссировать «Макбета» и с большим воодушевлением принимается за эту работу».
Конец августа. Возвращается в Москву.
2 сентября утром застольная репетиция «Гамлета», вечером сценическая.
3 сентября первая после отпуска репетиция «Петербурга».
«...Его настолько интересовала работа над всем спектаклем, над основными компонентами постановки, что он, казалось, забывал о своей роли. Его увлекала и заботила композиция будущего спектакля, атмосфера каждой картины, декоративное решение, трактовка многочисленных (даже маленьких) ролей, а своя роль оставалась как бы в тени. Этот интерес к работе над всем спектаклем начался с большого увлечения ритмической прозой. При том огромном значении, которое Чехов придавал ритму всего спектакля, ритмизированный текст привлекал его как первый шаг к внутренней музыкальности спектакля, как один из

важных элементов усовершенствования актерской техники, освобождения актера от натурализма. Заражая всех своим увлечением, Чехов торопился передать нам, участникам спектакля, начатки новых приемов игры на сцене» (*Громов*, с. 137—138).

5 сентября спектаклем «Гамлет» МХАТ 2-й открывает сезон.

10 сентября в «Вечерней Москве» появляется статья Э. Бескина «Театральная погода»: «МХАТ 2-й туманно обещает заказать современную пьесу. А пока готовится к новому медиумическому сеансу с вызыванием «теней» из старого «Петербурга» Андрея Белого. Эта склонность к «столоверчению», к болезненному мистицизму и какой-то «инфернальности», надрывности становится определенно «лицом» МХАТ 2-го. Начиная с такого толкования «Гамлета» и кончая в прошлом сезоне галлюцинациями «Короля квадратной республики». Теперь опять — «Петербург». Для чего? Для кого?»

15 сентября. Из интервью «Рабочей газете» Чехова и Берсенева: «2-й Художественный театр ставит своей основной задачей создание здорового, сильного театра, отвечающего на все запросы широких масс. Первой новой постановкой этого сезона будет пьеса «Петербург» Андрея Белого. В этом спектакле театр стремится достойным образом показать революцию как великую движущую силу. [...] МХАТ 2-й, стремясь приблизиться к рабочему зрителю, снизил цены на 20%. Введены абонементы по пониженным ценам. [...] Абонементы продаются рабочим организациям с рассрочкой».

18 сентября вместе с актерами МХАТ и МХАТ 2-го провожает Немировича-Данченко, уезжающего за границу вместе со своей Музыкальной студией.

20 сентября на заседании правления театра занимается распределением ролей в спектаклях «Орестея» Эсхила и «В 1825 году» Венкстерн (Музей МХАТ, КС, 13889).

24 сентября присутствует на заседании правления. Рассматривается смета на сезон 1925/26 г. (ЦГАЛИ, 1990.1.17, л. 16).

27 сентября. Андрей Белый — Р. В. Иванову-Разумнику: «За год предварительной работы на сокращенном тексте-скелете всюду заплаты от *«удачнейших»* до *«неудачнейших»*; и этот процесс, очевидно, будет продолжаться до самой постановки: странное Чехово-Белого-Гиацинтово-Чебано-Берсенево-реперткомово и т. д. *«детище»* уже, конечно, не имеет отношения к основному тексту, а продукт в буквальном смысле слова коллективной работы; что из всего получится — не знаю; я давно уже, махнув рукой на основной текст, бросился вместе со всеми артистами, художниками, режиссерами, музыкантами и реперткомом давить, мять, перекраивать это странное, всеобщее детище, совершенно забыв, что оно мое. [...] И еще скажу, что все время писал текст драмы, исходя из бесед с Чеховым; Чехов все же такой талантливый человек во всех отношениях, что, веря в него, я даже не боялся стирания в тексте себя самого; и верю, что *целое* — в ритмах, в умелом направлении *стиля* игры вынесет Чехов» (Встречи с прошлым. Вып. 4, с. 230—231).

Сентябрь. Играет Гамлета — 5, 9, 15, 19, 23, 29; Фрэзера — 27.
22, 25 и 27 октября прогоны «Петербурга».
Октябрь. Играет Гамлета — 2, 8, 17, 20, 27; Фрэзера — 13.
Октябрь 1925 — апрель 1926 Андрей Белый читает у Чехова цикл лекций «История становления самосознающей души» (Андрей Белый, с. 798).
4 и 5 ноября репетиции «Петербурга» и замечания по ним.
5 ноября «Вестник Рабиса» помещает сообщение о том, что Чехов избран депутатом Моссовета.
6, 8, 10 и 12 ноября генеральные репетиции «Петербурга» и замечания по ним.
С 10 ноября по 8 декабря в Москве проходит международный шахматный турнир, который иногда посещает Чехов.
14 ноября премьера «Петербурга». Режиссеры — С. Г. Бирман, В. Н. Татаринов, А. И. Чебан; художники — М. В. Либаков и Б. А. Матрунин.

Андрей Белый — Чехову: «Сложилось не то, чего я ждал; но сложилось *нечто* весьма и весьма меня заинтересовавшее и взволновавшее; то, что *«предстало» («Представление»)*, оказалось полным значения и смысла; и я как зритель вынес высокохудожественное впечатление; и впечатление *«человечное»* в самом хорошем и меня утешающем смысле. [...] Я вышел сегодня из театра совершенно потрясенный фигурой сенатора; встала передо мною какая-то огромная фигура, которую я узнал, чуть ли [не] по снам [...]. В образе сенатора Вы достигаете для меня предельной высоты. Образ сенатора, мной увиденный когда-то в романе, содержится внутри Вашего образа как лишь часть его, лишь одно воплощение его. [...] В нем проступают непроизвольно для меня новые, углубляющие его безмерно смыслы» (Встречи с прошлым. Вып. 4, с. 234, 235).

«Давно мы не видали такого мощного размаха актерской стихии, такой вакханалии актерского мастерства! И что самое удивительное, сколько здоровья, полнокровия в развернутой здесь Чеховым «смеховой» гамме — от мягкого юмора через шарж и гротеск к необузданной буффонаде» (*В. И. Блюм.* «Известия», 15 ноября).

«Это трагедия формализма и старческого отчаяния. У него грустные глаза и автоматизм движений. Размеренность мысли и тоска по жизни. Сознание своего одиночества и незнание путей к освобождению от него. Автоматизм постепенно стряхивается, и открывается опустошенное и убитое лицо одинокого старика. Его гибель кажется объяснимой, потому что этому человеку некуда податься и его жизнь исчерпана. Сложнейшие черты образа Чехов обнажает с исключительным техническим блеском — появление его на балу, сцена с сардинницей подводят к сатирическому раскрытию человека. Так и в гриме: потухающие глаза, растерянные и напрасно ждущие поддержки, на бледном, почти умершем лице» (*П. А. Марков.* — «Правда», 21 ноября).

«Пожалуй, самым удивительным здесь, как и во многих других образах Чехова, является сочетание театральности, доходящей

почти до утрированности, с необыкновенно убедительной правдивостью. Чехова отнюдь нельзя назвать актером-реалистом. Он всегда до крайности, до парадокса обостряет создаваемые им фигуры. Но в этом-то и тайна исключительного таланта, что, обостряя их, он не порывает с жизнью, и его невозможные чудаки не только кажутся совершенно живыми и заставляют забывать о самом актере почти во все моменты сценического действия, но еще к тому же характеризуют собой целые полосы жизни. [...] Где-то под сухой механизированной корой этого человека, похожего на выдрессированного орангутанга, тлеют какие-то семейные чувства, зарождаются какие-то неуклюжие идеи; но все это еле-еле просвечивает через маску человека в футляре, в футляре государственного мужа и влиятельного сановника. Так как Аблеухов есть как бы предельный тип большого петербургского чиновника, то действительно Чехов бросает жуткий свет на все несчастье страны, руководившейся подобными мумиями» (*А. В. Луначарский.* — «Красная газ.», 21 ноября).

«Игра Чехова — какое-то совершеннейшее мастерство. Конечно, не того Аблеухова, которого написал Белый, играл Чехов. С тем делать нечего, тот символ, полубытие. А у Чехова живой сверкающий гротеск» (*Э. М. Бескин.* — «Жизнь искусства», № 47).

20 ноября «Петербург» смотрит Станиславский.

В. В. Лужский — Вл. И. Немировичу-Данченко: «...даже К. С., которому спектакль не нравится, признает, что у М. А. самый момент начала роли, когда Аблеухов сидит за телефонной трубкой, гениален» (цит. по Летописи К. С., т. 3, с. 500).

Ноябрь. Играет Фрэзера — 1, 29; Калеба — 13; Аблеухова — 14, 17, 20, 26; Гамлета — 24.

26 декабря принимает участие в вечере, посвященном А. П. Чехову, в Политехническом музее.

27 декабря участвует в концерте, который в Колонном зале Дома Союзов устроен месткомом президиума Моссовета Республики. Исполняет рассказы А. П. Чехова (ЦГАЛИ, 837.2.1392).

30 декабря председательствует на совместном заседании правления МХАТ 2-го и режиссеров театра. Решаются вопросы репертуара. «Постановили: включить в репертуар театра следующие пьесы: «Евграф — искатель приключений» Файко, «Похождения сэра Джона Фальстафа» по Шекспиру, «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого, «Дон Кихот» по Сервантесу и условно «93-й год» Глобы» (ЦГАЛИ, 1990.1.17, л. 48).

Декабрь. Играет Аблеухова — 1, 5, 10, 19, 29.

1926

2 января на заседании правления решено заключить с Н. А. Павлович и П. А. Аренским договор на создание пьесы «Дон Кихот» (ЦГАЛИ, 1990.1.17, л. 49).

9 января присутствует на заседании правления; по предложению режиссеров Сушкевича и Бирман утверждается распределение

ролей в пьесе «Евграф — искатель приключений» (Музей МХАТ, КС, 13883, л. 49).

15 января на заседании правления решается вопрос о гастролях театра в Тифлисе, Баку, Ростове-на-Дону.

31 января на малой сцене МХАТ Утро памяти А. П. Чехова. «В центре здесь третий акт из «Чайки», прочитанный в великолепном ансамбле. М. Чехов с исключительной напряженностью дает роль молодого Треплева» («Веч. Москва», 2 февр.).

Январь. Играет Аблеухова — 9, 15, 19, 26, 30; Гамлета — 12.

6 февраля журнал «Искусство трудящимся» (№ 6) сообщает, что Чехов «избран почетным членом Общества имени А. П. Чехова и его эпохи».

9 февраля репетирует Мальволио.

15 февраля присутствует на заседании правления. На повестке дня — вопрос о спектакле в фонд помощи беспризорным. Постановили провести такой спектакль в марте (ЦГАЛИ, 1990.1.17, л. 67).

17 февраля утром репетиция сцен с Мальволио, вечером — спектакль «Двенадцатая ночь».

25 февраля заключает договор с Пролеткино об исполнении роли Трусоцкого в фильме «Вечный муж» (ЦГАЛИ, 1990.1.52, л. 17).

27 февраля за подписью Чехова вывешено обращение к работникам МХАТ 2-го: «Некоторое время тому назад в письменном обращении ко всем, несущим работу по спектаклям в нашем театре, я говорил о необходимости создания вокруг спектаклей той атмосферы, которая соответствовала бы важности и значительности нашей работы и делала бы ее именно такой — важной и значительной. Я был глубоко убежден, что мои слова были поняты и услышаны всеми. Но теперь мне вновь приходится повторять свои просьбы, технически сводящиеся к тому, чтобы за кулисами, в фойе, в артистических уборных и во всех помещениях, прилегающих близко к сцене, не было бы шума шагов, громких разговоров — словом, чтобы соблюдалась максимальная тишина. Нужно помнить, что только тогда, когда будет достигнута необходимая тишина, появится и должное внимание, и сосредоточенность, чувство значительности выполняемой работы, на которые каждый имеет неоспоримое право. Невнимание в этом смысле одних является глубоко вредным не только для них самих, но и для всего спектакля. Добиться необходимой для спектакля атмосферы невозможно никакими распоряжениями и приказами. Поэтому я только прошу каждого осознать в себе эту необходимость. И я надеюсь, что она будет осознана всеми нами» (цит. по кн.: *Власов В. А.* Встречи. М., 1979, с. 77).

Февраль. Играет Гамлета — 2, 23; Аблеухова — 5, 9, 19, 25; Мальволио — 17, 24.

4 марта правление сообщает, что сбор от спектакля «Гамлет» 11 марта пойдет в Республиканский фонд деткомиссии ВЦИК.

9 марта на заседании правления предлагает включить в репертуар «Волки и овцы» Островского; постановку поручить С. В. Гиацинтовой и Л. А. Волкову (Музей МХАТ, КС, 13883, л. 55).

15 и 22 марта присутствует на заседании правления. Среди обсуждаемых вопросов — ввод дублера на роль Мальволио с будущего сезона. «Постановили: назначить И. Лагутина» (ЦГАЛИ, 1990.1.17, л. 74).

30 марта 50-е представление «Гамлета». Публика поднесла участникам спектакля памятные жетоны.

Из дневника Н. Б. Кедриной: «Мне кажется, что он сам проникается величием духа Гамлета, и никогда он сам не бывает таким жизнерадостным, несмотря на физическую усталость, как после Гамлета» (Музей МХАТ, ф. М. Чехова).

Опубликована статья Чехова о Дон Кихоте (см. наст. изд.).

Март. Играет Мальволио — 3, 13, 16, 21 (у.), 24; Аблеухова — 4, 9, 17, 25; Гамлета — 11, 30.

8 и 9 апреля репетиции «Эрика XIV».

13 апреля репетиция «Гамлета». На роль Офелии вводят М. А. Скрябину.

20 апреля журнал «Искусство трудящимся» (№ 6) публикует статью Н. А. Семашко «Актер-гражданин», посвященную сбору средств для борьбы с беспризорностью: «...одним из главных застрельщиков в борьбе с беспризорностью явились актеры, и первым актерским именем был М. А. Чехов. Без жеманства и ложного пафоса, с той же простотой и силой, с которой он играет, М. А. вместе со своими товарищами обратился с призывом ко всему советскому обществу «принять участие в борьбе с беспризорностью; эта громадная общественная обязанность,— писал он,— должна быть выполнена каждым гражданином».

27 апреля МХАТ 2-й выезжает на гастроли в Тифлис.

Апрель. Играет Аблеухова — 2, 17, 22; Мальволио — 6; Эрика — 10 (в первый раз по возобновлении); Гамлета — 14, 24.

5 мая «Рабочая правда» пишет о Чехове — Эрике, что он «высится над остальными как сверкающая вершина. Громадное чувство стиля и ритма».

В Тифлисе играет Эрика — 3, 12; Фрэзера — 5, 8, 9, 15; Мальволио — 9 (у.), 10, 13, 18.

19 мая МХАТ 2-й выезжает в Баку.

20 мая гастроли в Баку открываются «Потопом».

«Так разоблачать человека, как это сделал Чехов в своем Фрэзере, так показать его трагическую изнанку, так вскрыть затаенные глубины его души под силу исключительно вдохновенному мастеру» («Бакинский рабочий», 23 мая).

27 мая принимает участие в заседании правления.

В Баку играет Фрэзера — 20, 28 (спектакль для железнодорожников), 30; Эрика — 22, 27; Мальволио — 25, 29.

1 июня выезжают в Ростов-на-Дону.

3 июня гастроли открываются «Двенадцатой ночью».

7 июня на заседании правления решаются текущие дела гастрольной поездки и репертуар будущего сезона (Музей МХАТ, КС, 13883, л. 71).

В Ростове-на-Дону играет Мальволио — 3; Фрэзера — 5, 10; Эрика — 8.

13 июня на заседании правления отмечено, что во время гастролей Чехов сыграл 10 спектаклей сверх нормы (ЦГАЛИ, 1990.1.17, л. 104).

«Гастроли Второго Московского Художественного театра в Ростове закончились с большим художественным и материальным успехом. Почти все спектакли прошли при переполненном зале. Спектаклями в Ростове закончилась гастрольная поездка театра по СССР. Часть актеров выехала на отдых за границу, в частности Чехов выехал в Берлин» («Молот», 16 июня).

Лето проводит в Германии и Италии.

К. К. Чехова — С. В. Чеховой: «Сердечный привет Вам из Венеции. Мы опять поселились на Lido, купаемся, загораем и ездим иногда в город полюбоваться на все эти красоты. Миша в Венецию влюблен, кроме того, и тут с пансионом устроились хорошо, и он уже значительно поправился, и настроение хорошее. Мой прошлогодний врач из Йены у него ничего очень серьезного в легких не нашел, но на голос обратил особое внимание, прописал массаж, обтирания соленые, молоко с медом и лекарства. Миша все, против обыкновения, исполняет, чему я очень рада» (ЦГАЛИ, 2540.1.258).

Из Венеции едет в Рим, потом на Капри и в Берлин.

19 августа «Вечерняя Москва» сообщает, что МХАТ 2-й работает «над трагедией «Смерть Иоанна Грозного» — ставит Таринов при непосредственном участии Чехова, Берсенева, Чебана».

24 сентября возвращается в Москву.

29 сентября играет Эрика.

Октябрь. Играет Аблеухова — 6, 15, 21; Эрика — 19, 30; Гамлета — 26.

8 ноября в Большом театре участвует в концерте в пользу пострадавших от землетрясения в Армении. Играет Гвоздикова в инсценированном рассказе А. П. Чехова «Свидание хотя и состоялось, но...» (ЦГАЛИ, 2316.1.84, л. 184).

10 ноября «Вечерняя Москва» публикует интервью с Чеховым «О современном театре»: «Наша эпоха предъявляет театру огромные требования, она заставляет перестроить отношения и зрителя к театру и актера к своему делу. Театр — развлечение, театр, куда можно пойти «от нечего делать», такой театр должен быть вычеркнут из нашего культурного обихода. [...] Театр, как друг, должен помочь зрителю строить жизнь. Театр заставляет зрителя увидеть и себя в беспощадном свете искусства. Если зритель, проработав таким образом полученное, понесет это в строительство самой жизни — задача театра исполнена. Он организовал сознание и пробудил в человеке волю к борьбе за жизнь. Но, чтобы добиться этого результата, театру необходимо осознать и самого себя, пересмотреть свои силы, строго учесть возможности. Перед ним возникают вопросы репертуара и театральной техники. [...] Новый репертуар должен отвечать масштабам прямоты, простоты и подчинения деталей монументальному целому. За всяким действующим лицом для зрителя должны быть ясны и силы эпохи, которые

породили его как тип. Преодоление психологизма и связанного с ним натурализма требует и новой актерской техники. Современный театр вырабатывает сейчас новые соотношения слова и жеста, новые приемы игры».

16 ноября Л. А. Волков подает в правление и в местком МХАТ 2-го заявление: «Прошу правление на ближайшем заседании поставить вопрос о включении в репертуар театра пьесы «Волки и овцы» с определенной очередью. В случае отрицательного решения прошу указать подробную мотивировку» (ЦГАЛИ, 1990.2.45). Заявление Волкова — первый документ, свидетельствующий о разногласиях в коллективе по поводу позиции Чехова как руководителя театра.

20 ноября. Группа актеров МХАТ 2-го — Чехову: «В эти тяжелые дни, когда мы стоим перед попыткой расколоть наш театр со стороны отдельных его членов, когда поколеблена самая возможность продуктивной работы, мы предлагаем Вам, дорогой Михаил Александрович, всецело и до конца при каких бы то ни было обстоятельствах располагать всеми силами нашей творческой воли, рассчитывать на всемерную нашу полную с Вами солидарность во всех Ваших действиях, направленных к сохранению единства, силы и художественной независимости нашего коллектива на пути создания его будущего. И. Берсенев, А. Чебан, Н. Рахманов, С. Бирман, А. Благонравов, В. Татаринов, В. Готовцев...» Всего 23 подписи (ЦГАЛИ, 1990.2.50, л. 91).

21 ноября издает приказ о назначении художественного совета.

23 ноября первая репетиция «Дела» Сухово-Кобылина. Чехов назначен на роль Муромского.
В стенгазете театра появляется заметка «Размышления о бренном», порочащая Чехова. Чехов получает еще одно письмо от актеров театра: «Ввиду появившихся в стенах театра пасквилей, распространяемых через газету, мы, взволнованные и возмущенные этим, чувствуем себя не в состоянии продолжать нашу работу и просим Вас, дорогой Михаил Александрович, отменить завтра, 24 ноября, все репетиции и собрать весь артистический персонал, так как это необходимо для разрешения вопроса о дальнейшей нашей работе и нашем пребывании в театре». Под письмом 50 подписей (ЦГАЛИ, 1990.2.50, л. 3, 5, 6).

24 ноября собрание коллектива МХАТ 2-го. По его решению правление посылает письмо заместителю управляющего госактеатрами: «Правление театра ставит в известность о появившейся в стенной газете пасквильной заметке «Размышления о бренном» и требует убрать из театра члена редколлегии тов. Медведеву, [...] а также отстранить Бибикова и Ключарева от работы в стенгазете и месткоме» (ЦГАЛИ, 1990.2.46, л. 8—9).

29 ноября вместе с рядом актеров участвует в собрании Третьей студии, посвященном памяти Вахтангова.

30 ноября присутствует на экстренном заседании дирекции театра, где стоит вопрос о возможности поездки театра в Японию

в 1927 г. «Постановили: от поездки воздержаться по соображениям творческого порядка» (ЦГАЛИ, 1990.1.1.8, л. 58). «Новый зритель» (№ 48) сообщает, что в спектакле «Смерть Иоанна Грозного» «играть Грозного будет не Чехов, как предполагалось раньше, а Чебан». В том же номере помещен ответ Чехова на вопрос корреспондента, что ему хотелось бы поставить: «Есть много пьес, которые и хочется и надо ставить. «Дон Кихот», «Орлеанская Дева», «Фауст», Шекспир. Совершенно не могу признать натурализм и быт. В противовес им выдвигаю пьесы, глубоко насыщенные теми чувствами, которые всегда будут звучать на сцене и заражать зрителя всегда нужными эмоциями. Нужной пьесы из современной жизни нет, да и не может быть, поскольку драматург сейчас фиксирует быт, а не внутренние, героические стороны нашей жизни».

Ноябрь. Играет Гамлета — 2, 18, 21; Эрика — 7, 27; Аблеухова — 10, 14, 24.

4 декабря принимает участие в вечере памяти Достоевского в Политехническом музее. Читает монолог Мармеладова из «Преступления и наказания» (ЦГАЛИ, 2316.1.84, л. 278).

Из статьи Ю. В. Соболева: «Беспокойство и тоска», которой насыщена первая часть монолога Мармеладова, «напускное выламывание и нахальство» (определения самого Достоевского), с каким выворачивает Мармеладов душу свою наизнанку, и та «решительность вдохновения», с которой он произносит слова о Страшном суде, где пожалеют «пьяненьких и слабеньких»,— все это, переданное с исключительной экспрессией, было почувствовано, найдено и пережито Чеховым в Диккенсе, Шекспире, Гоголе. Замечательная техника, которой владеет этот превосходный актер, легко позволила найти ему и для внешнего облика Мармеладова черты, врезывающиеся в память. Этого лица с желтоватым отливом и мешками под глазами, багрового носа, жалкой бороденки, клочковатой растительности на щеках, этой головы с встрепанными седыми волосами (голова Лира, игрой судьбы брошенная на Сенную) забыть невозможно» («Красная нива», № 17).

6 декабря на заседание Главреперткома по поводу конфликта в МХАТ 2-м приглашаются Чехов, Берсенев, Сушкевич, Дикий, Волков, Ключарев.

Из проекта письма Чехова Луначарскому: «Нас взволновали и оскорбили выступления Дикого, Волкова и отчасти Ключарева. Дикий и Волков выступали с обвинением нас в том, что мы разлагаем театр и его репертуар, что мы не ищем, не читаем и не хотим иметь в репертуаре новых современных пьес, что у них, мол (у Дикого и у Волкова), громадное количество новых великолепных пьес и что мы виноваты в том, что не обратились своевременно к ним за этими пьесами, что театр погибает от тех нот художественной немощи, которую мы вносим на сцену, что М. А. Чехов отравляет и губит театр своей «мистикой», которую он вносит во все, искажая даже пьесы ради «мистики». «Гамлет», «Петербург» и пр.— все это «мистика» М. А. Чехо-

ва. Заседание длилось 3 часа, в течение которых Дикий и Волков позорили и травили нас и наш театр. Все многолюдное собрание Главреперткома в высшей степени одобрительно выслушивало речи Дикого и Волкова, поставив нас в невыносимое положение обвиняемых» (ЦГАЛИ, 1990.2.46, л. 1).

10 декабря в «Красной газете» появляется сообщение о конфликте внутри МХАТ 2-го: «Конфликт этот будет рассматриваться лично А. В. Луначарским в присутствии обеих сторон» (Музей МХАТ, КС, 14115, л. 16).

20 декабря. А. В. Луначарский   МХАТ 2-му: «Ваш театр принадлежит к числу лучших в Москве и во всей Европе. Ваша труппа блещет замечательными талантами, и спектакли, которые вы даете, отличаются тонким и продуманным воплощением. [...] Ваш театр, таков, каков он есть, привлекает многочисленную публику, охотно посещается и самой важной для нас профессионально организованной и в первую очередь рабочей публикой. Как и все другие театры, отличающиеся жизненностью и стремлением к художественному самоусовершенствованию, так и ваш театр переживал и будет еще переживать различные фазы развития. Он обещает еще больше, чем сколько выполнил до сих пор. Долг каждого работника вашего театра дорожить возможностью работать в коллективе такой исключительной силы и беречь театр на пути его развития. Поэтому имевшие место в вашем театре выступления отдельных лиц, выступления, дезорганизующие художественную, рабочую и моральную атмосферу театра, мною решительно осуждаются. [...] Наркомпрос чувствует полное доверие к нынешней дирекции театра. Как всякая дирекция, она может подвергаться здоровой и деловой критике с разных сторон, но она является настолько талантливой и компетентной, что многие другие театры могут в этом отношении с завистью смотреть на ваш театр. Если же в театре имеется группа лиц, увлеченных и объединенных новым художественным устремлением, то я уверен, что дирекция найдет возможность, отнюдь не нарушая своего художественно-репертуарного плана, предоставить этой группе право, заинтересовав необходимый состав актеров, проявить свои новые художественные замыслы, чтобы проверить, могут ли они действительно быть плодотворными в общем развитии театра» (Музей МХАТ, КС, 13916).

26 декабря в статьях Берсенева и Волкова, помещенных в «Новом зрителе» (№ 51), дано объяснение конфликту в МХАТ 2-м. Берсенев считает, что конфликт исчерпан — «несмотря на то, что план перегружен, правление удовлетворило желание группы сотрудников ставить «Волки и овцы». Волков ставит вопрос иначе: «Репертуар МХАТ 2-го в настоящее время в основной своей части страдает нездоровым уклоном к разрешению неких «мировых», «космических» и т. п. вопросов. Фактически же репертуар театра чужд современному зрителю и удовлетворяет разве только дореволюционного интеллигента... Задача нашей группы противопоставить этому оторванному от действитель-

ности репертуару репертуар, близкий настроениям современного массового зрителя, осуществляемый в простых, понятных формах художественного реализма, а главное, в трактовке вполне определенной и направленной к «зарядке» зрителя бодростью» (ЦГАЛИ, 2316.1.65).

28 декабря проводит заседание художественного совета МХАТ 2-го. На повестке дня — вопрос о функциях художественного совета, о спектакле «Волки и овцы», о выступлениях Дикого и Волкова. Поведение Дикого и Волкова осуждено членами художественного совета.

30 декабря «Известия» сообщают: «...в МХАТ 2-м по поводу десятилетия со дня смерти Л. А. Сулержицкого состоялось заседание, посвященное его памяти. М. Чехов и С. Гиацинтова прочли отрывки из дневника покойного. В. Подгорный прочел биографию Сулержицкого, написанную М. Горьким. Вечером шел «Гамлет», посвященный памяти Л. А. Сулержицкого» (ЦГАЛИ, 1990.2.99, л. 88).

Декабрь. Играет Аблеухова — 2, 9, 18; Мальволио — 3, 14, 26; Эрика — 5; Гамлета — 10, 23, 30.

1927

Январь. Вл. И. Немирович-Данченко — Чехову из Америки: «Слышно про какие-то нелады у Вас, внутри (где их не бывает!!). Досадно, конечно. Но мне думается, когда есть нелады, не надо на них махать рукой. Стало быть, что-то завелось, требующее внимания. Если бы кто-либо взялся мне рассказать, я был бы благодарен. Сжато — я ведь понятливый» (ЦГАЛИ, 1990.2.68).

С 4 января почти каждый день репетирует роль Муромского.

10 января. Из черновика письма Чехова — А. В. Луначарскому: «Ни правление МХАТ 2-го, ни Берсенев, ни я никогда не базировались в своем поведении, связанном с этим конфликтом, на личных мотивах, но всегда выражали только волю труппы. Дикий и Волков знают, что их противниками являются не отдельные лица, но труппа в своем основном ядре... Необходимо также указать на всегдашнюю терпимость в нашем театре по отношению к различным точкам зрения и на умение нашего коллектива жить среди подлинной идеологической борьбы, не только не нарушая рабочей атмосферы, но и пользуясь результатом этой борьбы для дальнейшего развития своих художественных сил [...]. Почему же так катастрофично окончилась только что начатая «идеологическая борьба» группы актеров МХАТ 2-го? Да только потому, что эта борьба отнюдь не идеологическая, борьба, своими приемами и сменяющимися в зависимости от обстоятельств целями возмутившая коллектив МХАТ 2-го» (ЦГАЛИ, 1990.2.46, л. 6—7).

17 января играет Хлестакова в ленинградском Большом драматическом театре. «Лишенный воли, по-прежнему управляемый потоком случайных впечатлений и ассоциаций, но подгоняемый

физиологически подчеркнутым опьянением, он подымается до детского восторга. Он кружится на заплетающихся ногах, его голос пляшет по регистрам, играя согласными и путая гласные, его лицо сияет. Эпизод «вранья», всегда один из центральных в этой роли Чехова, был вчера проведен актером с потрясающим мастерством. Дерзко сам проимпровизировав блестящую пантомиму с невзначай провалившимся креслом, Чехов отдался темпераменту и запалу и, кажется, никогда еще не был так покоряюще убедителен» (*Адр. Пиотровский.*— «Красная газ.», 18 янв.).

22 января читает на траурном заседании, посвященном памяти В. И. Ленина, во МХАТ 2-м «Воспоминания Клары Цеткин» («Новый зритель», № 5).

28 января. Из беседы Чехова с корреспондентом газеты «Вечерняя Москва»: «Включая в репертуар пьесу Сухово-Кобылина «Дело», Второй МХАТ руководствовался прежде всего исключительными художественными достоинствами автора, приемы которого во многом сходны с приемами Гоголя; пьеса дает ряд великолепных образов отжившей России. Персонажи даны автором в стиле трагикомических масок, значимость которых дает им право на жизнь в советских театрах».

31 января играет Хлестакова с актерами Малого театра на сцене Большого театра. «Чехов ищет разрешения «проклятых вопросов» в своих ролях и как бы желает понять тайну человеческой души. [...] Чехов несет любовь ко всему человеческому. Это гуманист на театре ожесточенного времени... Что ближе его таланту — Гамлет или Хлестаков? Мы затрудняемся на это ответить. Трагедию Чехов играет с философским отношением к страданиям и смерти. Трагическое и комическое в нем скрещиваются. В трагическом и комическом одновременно он только и находит полноту актерского творчества. Вот почему его Хлестаков иногда вдруг пронизывает трагическими нотами. Вот почему его Гамлет вдруг делается беспечным и веселым в общей атмосфере сгущенной трагедийности. Любая пьеса превращается для него в трагикомедию. Чехов вырастает в актера — властителя чувств своего зрителя. В образе Дон Кихота мы ждем от Чехова обобщений всего пройденного им пути, синтеза его актерских достижений, мудрой иронии «нежного сердца» («Программы государственных академических театров», № 3).

Январь. Играет Фрэзера — 1, 24; Эрика — 5, 14, 28; Аблеухова — 7; Мальволио — 27, 30.

3 февраля генеральная репетиция «Дела» для Главреперткома.

6 февраля генеральная репетиция «Дела».

7 февраля. «Дорогой Михаил Александрович, вы чудесны в роли Муромского. Поздравляю Вас с новой победой. И спектакль в целом — превосходный спектакль. Привет. *В. Мейерхольд*» (В. Э. Мейерхольд. Переписка. М., 1976, с. 262).

8 февраля премьера «Дела». Постановка Б. М. Сушкевича, художник — Н. А. Андреев.

«Артист решил выделить комическим обрамлением глубокий трагизм этого лица. Но эта игра на контрастах приводит к значительному ослаблению общего драматизма фигуры. [...] В исполнении Чехова это не отважный обличитель судейской кривды, а только ее жалкая и раздавленная жертва [...]. Но замечательный дар Чехова поднял все же его истолкование в последних сценах до подлинной трагической высоты» (*Л. П. Гроссман.* — «Веч. Москва», 9 февр.).

«Разрывая с традицией, он первоначально переводил Муромского в план сугубой комедии, почти фарса, сухово-кобылинского жестокого и сурового фарса. Он находит неожиданные пути, чтобы с резкой откровенностью показать в Муромском черты трогательной мучительности, которая обычно на театре достигается соединением нежных взглядов и вздрагивающих интонаций. [...] Приемы Чехова: речь беспрерывно текущая; уже ушел собеседник — продолжает говорить; повторение слов почти механическое; такая же механизация движений; недоговоренность — порою, увлеченный другою мыслью, не кончает фразы; внутренняя робость. Грим: лицо заросло бородой — она торчит наивными седыми клочьями; наивно-хитрые глаза (хитрость умирающего старика), недоумевающе смотрит из-под бровей. Наивная ограниченность, послушание, поспешная готовность следовать совету — так раскрывается роль. Психологическая растерянность переходит в растерянность перед гнетом Варравиных. Недоговоренность — во внутреннее смятение перед их натиском. Наивно-хитрые глаза в ужасе и тоске останавливаются перед миром, который в лице Светлейшего и Варравина неожиданно и предельно страшно раскрылся удивленному Муромскому. [...] Переключение комедии в трагедию Чехов совершает с величайшей простотой. Внутренняя линия роли ясна и прозрачна. Ряд потрясающих моментов пронизывает пьесу. Первоначальный дружный хохот зрителя сменяется внимательным и взволнованным молчанием» (*П. А. Марков.* — «Программы государственных академических театров», № 7).

О. Л. Книппер-Чехова — М. П. Чеховой: «Миша замечательно играет, трогательно, [...] в начале поражает сходство с мамашей* — походка, манера держать старческие руки. Чудесный образ» (ГБЛ, ОР, 331.78.1).

15 февраля. В. О. Массалитинова — Чехову: «Глубокоуважаемый и душевно очаровательный Михаил Александрович! Я потрясена Вашим воздушным страданием в образе Муромского. Я видела своего учителя Ленского и, противопоставляя его игру Вашей, нахожу их тождественными. Уважающая Вас *В. Массалитинова*» (ЛТМ, ОР, 14988).

20 февраля играет Гвоздикова в Колонном зале Дома Союзов в концерте в пользу политзаключенных Литвы (ЦГАЛИ, 2316.1.84, л. 316).

---

* Е. Я. Чехова.

10 21 февраля Станиславский приглашает Чехова, Мейерхольда, Сахновского и Маркова к себе для обсуждения проблем современного театра в связи с совещанием деятелей искусства в Наркомпросе (Летопись К. С., т. 4, с. 16).

21 февраля принимает участие в совещании Наркомпроса о театральной политике. По предложению Луначарского Чехова вводят в комиссию для выработки резолюции.

23 февраля участвует в концерте в Большом театре, посвященном 9-й годовщине Красной Армии.

Февраль. Играет Эрика — 2, 16; Муромского — 8, 12, 15, 19, 22, 28; Гамлета — 10, 26; Фрэзера — 24.

1 марта в «Новом зрителе» (№ 9) помещена статья В. А. Павлова «Пророк в маске»: «Муромский — Чехов — тонкий апологет мещанской и мелкобуржуазной идеологии наших дней. Он пророк «униженных и оскорбленных», пророк деклассированных и реакционных слоев».

7 марта председательствует на заседании художественного совета. Обсуждается вопрос о включении в репертуар к 10-летию Октябрьской революции пьесы Роллана «Взятие Бастилии», а также репертуарный план будущего сезона (ЦГАЛИ, 1990.1.23).

8 марта. Из черновика письма Луначарскому: «Возникшие с начала текущего сезона внутренние недоразумения в МХАТ 2-м, вызванные выступлениями группы актеров (7 человек), дискредитирующими театр как внутри его, так и вовне, — до сих пор не ликвидированы и, как я окончательно, к сожалению, убедился, не могут быть ликвидированы. До конца сезона осталось около 3-х месяцев, в течение которых необходимо определить план работ будущего сезона. Не зная, имею ли я право удалить с будущего сезона эту группу, и категорически не представляя для себя возможности какой-либо совместной работы с этой группой, я прошу освободить меня от обязанностей директора МХАТ 2-го и назначить мне преемника, которому я мог бы передать должность» (ЦГАЛИ, 1990.2.46, л. 10).

В архиве имеются варианты этого заявления. Ответ наркома получен через месяц.

Отвечает на анкету по поводу итогов театрального сезона: «Искания в области режиссуры были весьма разнообразны и поучительны как в положительном, так и в отрицательном смысле. Самым ярким примером в этом отношении я склонен считать постановку «Ревизора» в Театре Мейерхольда. Рядом с неприемлемыми и грубыми режиссерскими измышлениями в этой постановке показаны и настоящие пути грядущего театра. В. Э. Мейерхольд в своем гениальном взлете показал нам, как неисчерпаемы творческие источники нашей «старой» литературы и как велико значение режиссера в будущем театра. Он показал нам обаяние смелости и пристыдил нас в нашей художественной слепоте. Урок В. Э. Мейерхольда не пройдет для нас бесследно» («Программы государственных академических театров», № 12).

13 марта утром и вечером играет Фрэзера в Ленинграде (ЦГАЛИ, 1990.1.31, л. 28).

21 марта выступает на втором заседании в Наркомпросе по вопросу театральной политики.

25 ведущих актеров МХАТ 2-го подают Чехову коллективное заявление о том, что они уйдут из театра, если группа Дикого не будет удалена (ЦГАЛИ, 1990.2.50, л. 92).

22 марта «Новый зритель» (№ 12) публикует открытое письмо актера МХАТ 2-го М. П. Чупрова «Настало время». Чупров, перед тем не раз уходивший и после покаянных писем возвращавшийся в театр, обвиняет Чехова в том, что он окружил себя «прихлебателями» и не дает ролей лично ему, Чупрову. Хотя Чупров не имел отношения к группе Дикого, его грубый выпад против Чехова обострил конфликт в театре.

Получает еще два коллективных заявления: «Мы, нижеподписавшиеся, напоминаем Вам, что горячо Вас любим и всецело доверяем, как любили и доверяли всегда. Настало время, когда мы требуем от Вас самых решительных мер для восстановления в театре здоровой атмосферы, необходимой для нашей свободной театральной жизни и работы, совершенно утраченной театром в связи с недопустимым выступлением в печати гражданина Чупрова и всеми последними событиями в театре. В противном случае мы не видим для себя возможности работать в театре». Следует 14 подписей. Заявление от молодежи театра подписано 24 актерами (ЦГАЛИ, 1990.2.50, л. 97).

«Жизнь искусства» (№ 12) сообщает о том, что МХАТ 2-й ведет переговоры с Совкино о съемках фильма «Царь Федор Иоаннович», в котором заглавную роль будет играть Чехов.

23 марта общее собрание актеров МХАТ 2-го. Из протокола собрания: «Выступает М. А. Чехов. Он ставит выступление в 12 № «Нового зрителя» М. П. Чупрова в связь со всеми предыдущими выступлениями группы, которая, не стесняясь в выборе средств, под лозунгом общественности и идеологических противников, оперируя пошленькими демагогическими фразами, посеяла не только внутри театра гниль, заразу и яд, но и ставит все театры под вопрос их дальнейшего существования. [...] Затем М. Чехов оглашает ряд писем от труппы и свое заявление наркому просвещения от 8/III с. г. о сложении с себя полномочий директора и уходе из труппы театра как актера в случае неудаления из театра группы в составе 7 человек» (ЦГАЛИ, 1990.2.50, л. 7).

«Миша! Ты знай, что я полон глубокой благодарности за все то, что я получил от тебя. Ты знаешь, с каким я восторгом впитываю в себя твою игру, как жадно черпаю от тебя вдохновение и подъем, как я благодарен тебе за моральную поддержку в минуты моего отчаяния и растерянности и вообще за твою постоянную ласку. Ничто не может ни на минуту поколебать меня в том, чтобы сказать тебе ясно, просто, от всей души искренне, что я пойду с тобой, дорогой Миша! *Вл. Попов*» (ЦГАЛИ, 1990.2.50, л. 8).

С. В. Гиацинтова — Вл. И. Немировичу-Данченко: «Вот что произошло — у нас есть группа лиц, недовольных театром. Они

не уходят, хотя их мало, а нас много. Они хотят изменить внутреннее устройство нашего театра. [...] Как бы я хотела передать Вам в письме всю ту атмосферу лжи, зависти, интриги, в которой мы живем с самого начала этой осени. Ложь все — ложь их гражданские чувства и доблесть, ложь — художественные несогласия, ложь все то, что они говорят для пропаганды своей группы. [...] Причины их борьбы совсем не здесь. Они меняют свои обвинения и клевету по мере надобности. [...] Чехов весь в работе — он учится сам, он добивается, ищет, он как художник и как человек растет на глазах, и мне неловко и смешно, когда говорят о нем люди, знавшие его несколько лет тому назад и сохранившие о нем представление, каким он был тогда! Рядом с ним интересно жить в театре. Дикий завидует славе Чехова. Потом он хочет быть в правлении, хочет быть если не самым главным, то одним из них... Конечно, и у Михаила Александровича есть, вероятно, большие недостатки: прежде всего он не умеет требовать — если кто-то заинтересовался тем, во что он верит и чего хочет, он сразу принимает его, если кто-то не верит — он убеждать не станет, а будет ждать. Но особым терпением он не отличается, он подождет да и перестанет им интересоваться. Чехов не умеет скрыть при этом ничего и никогда. Чехов весь полон исканием актерской техники — голоса, жеста, у него свой подход к дикции, к работе над образом, и, как всегда, когда человек во что-то верит и чего-то хочет, у него сразу появляются враги. Чехова какой-то особенной любовью любят люди, и все ждут от него чудес, а ведь он «свой», сверстник, товарищ, как же смел он сделаться таким. За то, что он свой, а вместе с тем знаменитый, и ненавидят его в своей вульгарности Дикий и Волков... Мы весь год воздерживались от всяких газетных выступлений, никак не защищались, но теперь написали от труппы (от всех 70-ти) письмо, и скоро оно появится» (Музей МХАТ, Н-Д, 3697).

25 марта. Из протокола собрания в МХАТ: «Присутствовали: К. С. Станиславский, И. М. Москвин, В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, З. Н. Райх, М. А. Чехов, И. Н. Берсенев, В. В. Готовцев, В. А. Подгорный, В. С. Смышляев, Б. М. Сушкевич. Председатель К. С. Станиславский. Слушали: 1) письмо артиста МХАТ 2-го М. П. Чупрова, помещенное в № 12 «Нового зрителя», адресованное Мосгубрабису и советской общественности, 2) сообщение МХАТ 2-го в лице присутствующих на совещании представителей его о систематической травле театра со стороны отдельных его членов в течение всего настоящего сезона, 3) резолюцию, принятую общим собранием актерского цеха МХАТ 2-го от 23/III в связи с выступлением Чупрова в печати. Постановили: обратиться с письмом от всех присутствующих на собрании руководителей в периодическую печать» (Музей МХАТ, КС, 13919/1).

27 марта в «Новом зрителе» опубликовано письмо молодежи МХАТ 2-го: «Наряду с подлинно товарищеским отношением к нам старшие товарищи проявляют исключительную забот-

ливость в отношении нашего художественного роста, уделяя нам почти все свое свободное время. [...] Приготовление репертуарных ролей не только не стесняется, но всячески поощряется, и прежде всего — М. А. Чеховым. Все случаи серьезной и активно-творческой претензии на репертуарные роли кончались введением в пьесу товарищей, приготовивших эти роли».

28 марта выступает в Наркомпросе на третьем заседании по вопросу о театральной политике (ЦГАЛИ, 2579.1.1972).

Московское бюро Пролетарского студенчества — МХАТ 2-му: «Руководитель театра т. Чехов неоднократно выступал бесплатно по просьбе студентов на всевозможных студенческих концертах, а также и у себя в театре, за что студенчество Института народного хозяйства совместно с Московским бюро Пролетстуда в 1925 г. наградило его званием Почетного студента» (ЦГАЛИ, 1990.2.57).

30 марта. П. М. Керженцев — Чехову: «Возмутительная кампания, поднятая против Вас и МХАТ 2-го, побуждает меня послать привет Вам и театру и выразить уверенность, что советская общественность, на которую ссылается инициатор кампании, конечно, будет на стороне художественного коллектива театра, который продолжает оставаться одним из лучших украшений нашей сцены» (ЦГАЛИ, 1990.2.55, л. 1).

Комиссия ЦК Рабис, заслушав фактический материал, относящийся к конфликту в МХАТ 2-м, подтвердила несостоятельность обвинений Дикого, Волкова, Ключарева, Музалевского, Пыжовой, Цибульского, Бибикова (Музей МХАТ, КС, 13921/1).

Март. Играет Муромского — 1, 5, 8, 11, 15, 18, 22, 26, 30; Эрика — 6.

4 апреля в «Программах государственных академических театров» (№ 13) появилось обращение, подписанное К. С. Станиславским, В. Э. Мейерхольдом, А. Я. Таировым и В. К. Владимировым: «Мы ознакомились с письмом артиста МХАТ 2-го М. П. Чупрова, помещенным в № 12 «Нового зрителя», и крайне удивлены, 1) что редакция «Нового зрителя», помещая письмо Чупрова, своевременно не запросила ответа на него со стороны МХАТ 2-го; 2) что, не помещая одновременно писем обеих сторон, редакция «Нового зрителя» сочла возможным напечатать письмо Чупрова, без всякой редакционной оговорки. Мы не можем не отметить, что художественная работа МХАТ 2-го, имеющего крепко спаянный коллектив, руководимый таким выдающимся артистом, как М. А. Чехов, тормозится возникшим в театре конфликтом, — и потому мы с нетерпением ждем скорейшего его разрешения в соответствующих инстанциях».

9 апреля студия «Межрабпом-Русь» направляет Чехову письмо: «Вследствие личных переговоров с Вами Вы приглашаетесь на время с 25 февраля 1927 г. по 25 февраля 1928 г. для работы в нашей постановке «Человек из ресторана» под руководством Протазанова Я. А.» (ЦГАЛИ, 1990.1.70).

10 апреля принимает участие в спектакле «Ревизор» в пользу нуждающейся молодежи МХАТ 2-го и Малого театра.

11 апреля. А. В. Луначарский — Чехову: «Дорогой Михаил Александрович! Вашей отставки я принять не могу. Дело пока что в некоторой степени улажено, и я уверен, что Вы настаивать на ней также не будете. Никаких причин с нашей стороны в деятельности управления для Вашей отставки или какого-либо неудовольствия против Вас, конечно, не имеется. Надеюсь, что все недоразумения окончательно изживутся на благо театра, который мне очень дорог» (ЦГАЛИ, 1990.2.56).

12 и 19 апреля «Новый зритель» (№ 15 и 16) печатает выдержки из газет и журналов по поводу конфликта в МХАТ 2-м. Публикации тенденциозно направлены против Чехова.

25 апреля в «Программах» появляется письмо актеров МХАТ в защиту Чехова и его позиции в театре.

27 апреля получает телеграмму из Тифлиса от Мейерхольда и Райх: «Удивлены отсутствием ответа на телеграмму по домашнему адресу тревожимся о ваших делах и настроении телеграфьте» (ЦГАЛИ, 1990.3.2).

Из резолюции общего собрания актерского цеха МХАТ 2-го: «Художественное руководство Чехова является для нас особенно ценным и незаменимым, так как в период его руководства театр поднял свое культурное и художественное значение и в настоящий момент вступил на органический путь выпрямления идеологической линии репертуара. Мы с удовлетворением отмечаем, что своим постановлением ЦК Рабис отверг всякие попытки придать художественному руководству Чехова специфический характер, попытки обвинить его в нездоровом влиянии на художественный коллектив театра» (ЦГАЛИ, 1990.2.57, л. 2).

29 апреля посылает в Управление госактеатров заявление: «Прилагая при сем резолюцию Общего собрания актерского цеха от 27 апреля, считаю себя обязанным довести до сведения УГАТа, что, учитывая, с одной стороны, принятую резолюцию, а с другой стороны, характер выступлений на собрании группы большинства и членов бывшей так называемой оппозиции, показавшей невозможность найти общие точки соприкосновения для совместной работы, я расцениваю создавшееся в театре положение как чрезвычайно серьезное и действительно могущее привести театр к разрушению. Для предотвращения этого требуется принятие срочных и энергичных мер. Жду ваших распоряжений» (там же).

30 апреля отправляет Мейерхольду телеграмму: «Решение состоялось все благополучно благодарим отношение привет *Чехов*» (ЦГАЛИ, 1990.3.1).

Получает от 35 актеров театра заявление об уходе, мотивируемое невозможностью работать с группой Дикого.

Апрель. Играет Фрэзера — 1, 8, 15; Муромского — 2, 5, 10, 14, 17, 21, 26; Эрика — 7, 19, 28; Хлестакова — 10 (у.).

2 мая отказывается от предложения Станиславского совершить с МХАТ предполагавшуюся поездку в Америку ввиду тяжелого положения в МХАТ 2-м (Музей МХАТ, КС, 11163).

3 мая в «Новом зрителе» (№ 18) выступают семь актеров МХАТ 2-го: «Во главе театра должен стоять авторитетный общественный работник, хорошо знакомый с театральным делом, который бы направлял и регулировал работу театра соответственно общему плану теаполитики, умея достаточно гибко прислушаться к внутренней жизни театра и использовать к росту его все внутренние силы и возможности производства...» (Дикий, Волков, Пыжова и другие).

9 мая принимает участие в литературно-художественном вечере МХАТ 2-го в пользу Московского бюро Пролетарского студенчества.

10 мая в «Жизни искусства» (№ 19) опубликована статья «У ворот старого закулисья»: «Чего же хотят они, эти семь? Одними из основных пунктов обвинения, выдвигаемых оппозицией, являются: 1) выбор таких пьес, как «Орестея» и «Петербург», 2) сценическая трактовка пьес «Гамлет» и «Евграф», 3) отказ от постановок пьес «Сэди» и «Святой Йорген», 4) ведение занятий по актерской технике на философской основе антропософии. Далее оппозиция обвиняет руководителей в протекционизме, что конкретизируется в ряде фактов».

21 мая направляет заместителю наркома просвещения В. Н. Яковлевой письмо: «За это время на мое имя поступило 68 заявлений от труппы и администрации, в которых говорится, что при оставлении в театре восьми лиц так называемой оппозиции не могут быть гарантированы нормальные условия работы, а потому каждый из подавших заявление считает невозможным остаться в театре на будущий год. Ввиду необходимости дать ответ на эти заявления в связи с приближением конца сезона прошу ваших срочных указаний по данному вопросу» (ЦГАЛИ, 1990.2.57). В один из ближайших дней встречается и беседует с Яковлевой, которая просит его оставить кого-нибудь из группы «оппозиции» в театре. Чехов обсуждает это предложение в труппе и 27-го отвечает: «Товарищи согласились лишь со следующим моим предложением: оставить в списках труппы В. П. Ключарева, при непременном условии его отказа от методов действий так называемой оппозиции, с предоставлением ему годового отпуска» (там же).

30 мая. Из письма коллектива МХАТ 2-го в Наркомпрос: «Мы твердо знаем, что закон живого искусства есть умение слышать и отображать переживаемую эпоху. Вместе с тем мы знаем, что эволюция роста театра в условиях социальных сдвигов есть сложный органический процесс, а не агитационная фраза. Требования нашего театра к современному репертуару потому особенно строги, что именно в отношении современности театр хотел бы избежать случайных или заштампованных тем, нарочитости и неубедительности» (там же, л. 20).

31 мая подписывает письма Дикому, Пыжовой, Цибульскому, Бибикову, Музалевскому, Волкову и Чупрову следующего содержания: «На основании постановления Президиума коллегии Наркомпроса от 31 мая с. г. и принимая во внимание заявления

большинства труппы, уведомляю Вас, что на будущий сезон (с 1 сентября 1927 года) контракт с Вами возобновлен не будет» (ЦГАЛИ, 1990.2.69, л. 6).

Май. Играет Муромского — 4, 7, 12, 14, 19, 27, 29; Эрика — 10, 25; Гамлета — 21.

1 июня закрытие сезона в МХАТ 2-м.

Июнь. По предложению Наркомпроса заменяет коллегиальное управление театра единоличным; заместителем директора по административно-финансовой части назначен И. Н. Берсенев, заместителем по художественно-постановочной части — Б. М. Сушкевич (ЦГАЛИ, 1990.2.57, л. 24).

Лето проводит на хуторе Княжая гора.

Из воспоминаний актрисы МХАТ 2-го Л. П. Жиделевой: «В большом ходу были русские игры: лапта, городки. Михаил Александрович любил и очень хорошо играл в городки. А по вечерам часто играли в покер на орехи, им Михаил Александрович сильно увлекался... Как бывает иногда у особо одаренных людей, в Чехове была гиперболичность в отношениях и в общении с близкими ему людьми. Если друг — то требовалось непрерывное с ним общение в разговорах, письмах. То же было и по отношению к жене: он хотел видеть ее все время возле себя» (ЦГАЛИ, 757.1.46, л. 73).

25 июля «Вечерняя Москва» сообщила: «Германский драматург Эрнст Толлер прислал на днях в Москву подробный конспект своей пьесы «Гоп-ля, мы живем!», центральную роль в которой драматург предназначает для М. А. Чехова».

12 августа премьера кинофильма «Человек из ресторана» по повести И. Шмелева.

«Считаю, что в основные принципы киноработы я никак еще не вошел. Но одно для меня ясно, что отсутствующее в кино слово, вероятно, ничем не заменимо. Сценарии, по которым мне раньше приходилось играть, не удовлетворяли меня совершенно, но последний сценарий, «Человек из ресторана», тоже не вполне удовлетворяет, потому что мне стало трудно играть униженных, старых и слабых людей. Мой интерес как актера сосредоточился на фигурах гораздо более сильных, волевых и энергичных. [...] Результаты своей игры в «Человеке из ресторана» считаю неудовлетворительными, потому что я просто смущался во время работы, смущался своим совершенным незнанием дела. Так как работа совпала с большой театральной нагрузкой, то я не мог достаточно уделить время всем вставшим передо мной в кино новым вопросам» («Кино», № 37).

Сопоставляя игру Чехова и Москвина, рецензент «Известий» Н. Д. Волков писал: «Естественно, что он еще не овладел в полной мере техникой экрана. Но при всем том Чехову и в кино удается дать моменты огромной художественной убедительности. Если говорить о теме повести Шмелева, то ее в картине почувствовал только Чехов, потому что эта тема близка основным образам сыгранных им в театре пьес. [...] Чехов и на экране играет во многом так же, как в театре,— с «оттяжкой» в иронию.

Струю чистого драматизма он всегда окрашивает несколькими каплями комической игры. Чехова будут сравнивать с Москвиным: роль отца в «Человеке из ресторана» во многом аналогична роли отца в «Станционном смотрителе». В этом сравнении интересно отметить отношение обоих актеров к «бессловесности» кино. В то время как Москвин не мирится с немотой и движениями разговаривающих губ стремится нарушить безмолвие экрана, Чехов играет почти все время с сомкнутым ртом, учась выразить свои переживания игрой глаз и жестом. Эта сомкнутость губ еще мешает свободе лицевых мускулов артиста, но путь, выбранный им, кажется более правильным, чем путь неслышного москвинского разговора. Но даже при всех этих технических шероховатостях выступление Чехова надо отнести к победе прекрасного артиста» (21 авг.).

16 августа возвратился в Москву из отпуска.

4 сентября спектаклем «Дело» открывается сезон МХАТ 2-го. «Современный театр» (№ 1) сообщает о прекращении конфликта в МХАТ 2-м.

7 сентября в обращении к труппе пишет: «В крепком единении, в уважении труда друг друга каждым работником в отдельности и всеми вместе — залог продуктивности и значительности предстоящей работы» (ЦГАЛИ, 1990.1.5, л. 5).

11 сентября показ Главреперткому генеральной репетиции «Смерти Иоанна Грозного».
Из воспоминаний Дурасовой: «Следующим значительным спектаклем была «Смерть Грозного» с превосходным Грозным — Чебаном и оригинально разрешенным образом Годунова (Берсеневым). Рисунки обеих ролей были предложены Михаилом Александровичем. Он сам собирался играть Грозного и бывал на всех репетициях, показывал. В Годунове он предложил играть Берсеневу не боярина, а хитрого, умного, тонкого восточного сатрапа, шаг за шагом осторожно идущего к власти» (ЦГАЛИ, 757.1.46, л. 46).

13 сентября в «Красной газете» опубликована статья Чехова «Об актерах и критиках «без портфеля» (см. наст. изд.).

22 сентября посылает в Главрепертком сценарий сказки «Краса ненаглядная», написанной им совместно с В. А. Громовым.

29 сентября отправляет письмо в Управление госактеатров: «Сообщаю, что работы по постановке «Взятие Бастилии», назначенной на юбилейные дни Октябрьской революции, находятся в следующем состоянии: на сцене приступлено к мизансценированию 2-го акта, на днях начнется разработка мизансцен 3-го акта. 1-й акт в этом отношении уже проработан. Костюмерная работа идет полным ходом. Приступлено к работам по декоративной части. Точно сообщить о дне и часе просмотровой репетиции для Реперткома в настоящее время не представляется еще возможным. Во всяком случае пьеса «Взятие Бастилии» будет закончена к 7 ноября совершенно» (ЦГАЛИ, 1990.1.91, л. 161).

Сентябрь. Играет Муромского — 4, 11, 21, 25; Гамлета — 9; Эрика — 14, 23; Фрэзера — 16, 18.

5 октября. Из дневника Смышляева: «Сегодня Чехов говорил, что ему запретили работать над «Сказкой». Чехов рвет и мечет: «Что же,— заявляет он,— хотят, чтобы мы вовсе прекратили всякую работу? И этот Блюм имеет дерзость заявлять, когда один из членов совещания при Наркомпросе сказал ему: «А не боитесь ли вы, что вашей политикой вы разгоните всех талантливых людей по заграницам?» — Блюм ответил: «Не беспокойтесь, они все (то есть артисты) слишком дорожат советским хлебом». Чехов хочет что-то предпринять. [...] Что это за «Сказка», я не знаю, я не читал ни ее текста, не видел и репетиций, которые вот уже недели две шли под руководством Громова у Чехова на квартире. Да, еще эпизод! Блюм, запретив «Сказку», просил театр не отказать ему в любезности прислать сказки Афанасьева! Чехов сказал на это: «Никакого Афанасьева Блюму не посылать — слишком дорого стоит!» (личный архив А. Л. Никитина).

1 октября «Современный театр» (№ 5) извещает, что в МХАТ 2-м возобновляется «Петербург» с участием Чехова: «Пьеса эта пойдет в этом сезоне не чаще одного раза в месяц».

17 октября в ответ на запрос театра Главрепертком посылает отзыв на сценарий сказки «Краса ненаглядная»: «Краса ненаглядная», как целиком пропитанная идеализмом, призывающая к действенной борьбе за него и изображающая его торжество, совершенно неприемлема для советской сцены» (ЦГАЛИ, 1990.1.56, л. 70).

20 октября в Московском отделении издательства «Academia» обсуждает с редактором вопросы, связанные с книгой «Путь актера». А. А. Кроленко вспоминает, что во время их разговора в издательство пришел Станиславский: «Услышав о приходе Константина Сергеевича, Чехов как-то очень сконфузился, смешался и попросил разрешения незаметно удалиться. Это оказалось невозможным, так как выход был только через магазин. «Я себя чувствую очень неловко,— объяснил Чехов,— так как должен был бы Константина Сергеевича ознакомить с моей рукописью одним из первых, а до сих пор этого не сделал». Станиславский поднялся к нам, и М. А. Чехов, обменявшись с Константином Сергеевичем приветствием и несколькими общими фразами, поспешил откланяться» («Театр», 1961, № 9).

28 октября. Е. М. Кузнецов — Чехову: «Рукопись Вашу читал с интересом, волнением, радостью. Трудно осознать ее сразу, схватить впечатление от нее; в нескольких словах: она вызывает слишком много самых различных мыслей и чувств. При чтении первых страниц, пожалуй, преобладает удивление: никак не ожидаешь, что актер может видеть свою автобиографию так, как видите ее Вы. Вы осознаете прожитое как жадную, стремительную смену психологических состояний, как упорную борьбу за технику и форму, и это сразу подымает автобиографию Вашу чрезвычайно высоко. Тон записок счастливо вызывает нужное состояние: он настраивает на в высшей степени

искренний, настороженный, несколько торжественный лад и удивительно, что бытовые эпизоды не разряжают установившегося состояния. Честность, прямолинейность, взыскательность к себе — все это родственно лучшим последним вещам Горького. [...] Смелое нарушение всякой хронологии, ощущаемое не как формальный прием, но как личная, глубоко индивидуальная особенность, великолепное смешение планов — житейского, философского и профессионального — все это в целом создает форму необычную и сложную в своей простоте. Я глубоко рад за эту большую удачу» (ЦГАЛИ, 2316.1.58).

30 октября. Из дневника Смышляева: «Вчера наконец на репетиции [«Взятия Бастилии» Р. Роллана] был Чехов. В последнем акте он всплакнул, очевидно, ему понравилось, но, как всегда, он остался «дипломатом» в отношении меня и указал мне лишь на (очевидные и для меня) недостатки и недоделанности спектакля. Но, судя по тому, что молчавшие до сих пор Громов и Татаринов начали хвалить артистов и пьесу, можно заключить, что Чехову спектакль понравился» (личный архив А. Л. Никитина).

Октябрь. Играет Гамлета — 1, 23; Муромского — 5, 13, 16 (у.), 28; Эрика — 9 (у.), 17 (спектакль в пользу Общества слепых); Мальволио — 9; Аблеухова — 11; Фрэзера — 20.

5 ноября. Из дневника Смышляева: «Следующей работой в театре будет «Кивандинское сокровище» Персиянинoвой, ставит Бирман, помогает Азарин. За «Кивандинским сокровищем» пойдет «Закат» Бабеля. Ставит Сушкевич, режиссер — Берсенев. По поводу этих постановок Сушкевич рассказывал мне, что ему пришлось выдержать бой в правлении. Чехов и к той и к другой работе совершенно равнодушен, и ему совершенно все равно, кто и как их будет ставить и кто и как в них будет играть. Херсонская держится такой же точки зрения, что ей безразлично, какого качества идут в театре пьесы, лишь бы они были «современны». Таким образом, фактически утверждают пьесы и делают выбор Берсенев и Сушкевич. Но Берсенев установил такие отношения с Чеховым и Херсонской, что они его слушаются и его поддерживают. [...] Нехорошо, нехорошо у нас в театре» (там же).

14 ноября играет Мармеладова в спектакле «Преступление и наказание», который силами московских театров поставлен для П. Н. Орленева (Раскольникова).

«Чехов поразил Орленева с первой репетиции: его Мармеладов был человек деклассированный, опустившийся, нищеты своей не скрывал и вместе с тем смотрел вокруг с оттенком «некоторого высокомерного пренебрежения», как сказано в романе; человек странный, беспокойный, в котором дико смешались и ум и безумие, тоже по ремарке автора. За долгие годы актерской жизни такой легкости импровизации на темы Достоевского он никогда не встречал: особенно захватила его жадность общения хмелеющего на глазах бывшего титулярного советника, потребность Мармеладова в исповеди. Впечатление

было такое, что он давным-давно ждал этой минуты, и вот она наступила! И Орленев, забыв о бремени лет, об усталости и терзающих его «комплексах», подхватил вызов Чехова» (*Мацкин А. П.* Орленев. М., 1977, с. 367).

20 ноября играет Хлестакова в Большом зале Ленинградской консерватории с актерами ленинградских театров.

21 ноября на заседании художественного совета делает доклад о планах текущего и будущего сезонов. В этих планах — «Дон Кихот» Сервантеса. «О роли Дон Кихота,— говорит Чехов,— я много думал, и мне, как художнику, необходимо, так сказать, «разродиться» ею, но до сих пор не был найден текст пьесы. В настоящий момент эта задача как будто осуществлена. Вопрос о том, как приспособить классиков к современности, вопрос очень сложный. Необходимо понять, что может быть созвучно современному зрительному залу. Сделать спектакль современным — это не значит, например, вставить в него сцену с богохульством. Тему Дон Кихота необходимо сделать современной, избежав в то же время лжесовременности. Что для этого необходимо сделать? Линия насмешки Сервантеса над рыцарским романом не может звучать в современности. Созвучно современности — показать идеализм, оторванный от земли. [...] Два образа: идеалист, не справляющийся с требованиями земли, и крестьянин Санчо Панса, стоящий твердо на земле и находящий свои идеалы на ней, противопоставлены друг другу. В этом коллизия пьесы». Чехов поддерживает выдвинутое на этом же заседании предложение о выездах актеров театра на заводы и в районные клубы со спектаклями, докладами, концертами (Музей МХАТ, КС, 13923, л. 2—3).

28 ноября играет Хлестакова с актерами московских театров на сцене Экспериментального театра.

Ноябрь. Играет Эрика — 1; Муромского — 6, 15, 27; Фрэзера — 13 (у.), 24; Хлестакова — 20, 28.

5 декабря играет Хлестакова в помещении Экспериментального театра с актерами московских театров.

Посылает пьесу «Дон Кихот» в Главрепертком (ЦГАЛИ, 2316.1.4.).

8 декабря после «Гамлета» делает запись в Дневнике спектаклей: «Б. М. Сушкевичу и С. И. Хачатурову. Я прошу принять самые строгие и решительные меры, так как спектакль совершенно теряет всякий смысл при таких световых накладках. В. Д. Зайцев сам не осознает своих ошибок, уверяя, что все было в порядке, следовательно, трудно надеяться, что он сумеет исправить то, что, по его мнению, было правильно» (ГЦТМ, 538.27).

15 декабря. Запись в Дневнике спектаклей: «Товарищи помощники! Мне известно, что Вы скрываете целый ряд недочетов в спектаклях. Вы разлагаете этой «добротой» дисциплину. Прошу, *очень прошу*, сознавая серьезность дисциплины, заносить в протоколы *все* оплошности артистов и недостатки технического персонала. *М. Чехов*» (там же).

20 декабря в постановлении коллегии Наркомпроса о результатах обследования госактеатров в административно-хозяйственном отношении МХАТ 2-й отмечен среди лучших (ЦГАЛИ, 1990. 1.55, л. 25).

Декабрь. Играет Мальволио — 1, 21; Эрика — 3, 18; Хлестакова — 5; Гамлета — 8, 16; Аблеухова — 10; Муромского — 14, 27; Фрэзера — 25, 28 (в Орехове-Зуеве).

1928

5 января выступает с рассказами А. П. Чехова «Жених и папенька» и «Забыл» в концерте в Нижнем Новгороде (ЦГАЛИ, 1990.2.101, л. 35).

12 января начинает вести дневник о работе над образом Дон Кихота (см. наст. изд.).

18 января поздравляет Станиславского с днем рождения от имени МХАТ 2-го и от себя лично (см. наст. изд., т. 1, п. 77).

19 января получает письмо из Приселковской советской школы 1-й ступени Мологского уезда Ярославской губернии: «Уважаемый Михаил Александрович! От имени учеников и школьных работников приношу Вам глубокую благодарность за присылку шикарной елочной коллекции, какой мы еще в деревне не видали. Еще раз большое спасибо. Учитель *Д. Масленников*» (ЦГАЛИ, 2316.1.72).

21 января выбран в состав литературно-художественной комиссии при правлении Центрального дома ученых на 1928 год (ЦГАЛИ, 2316. 1.66).

К. С. Станиславский — Чехову: «Дорогой Михаил Александрович, я был очень тронут Вашим личным приветствием и всего МХАТ 2-го. Искренне благодарю вас и всех за добрые слова и чувства, а также и за прекрасную сирень, которая будет мне напоминать о Вас. Жму Вашу руку и шлю привет Вашим сотрудникам и товарищам. Обнимаю Вас и благодарю» (Встречи с прошлым. Вып. 2, с. 210).

28 января 15-летний юбилей МХАТ 2-го. Днем — торжественное собрание всех сотрудников театра (ЦГАЛИ, 2579.1.1918). Вечером — спектакль «Гибель «Надежды». Затем вечер для сотрудников и друзей театра. На вечере Чехов предлагает почтить память Сулержицкого и Вахтангова. Читает воспоминания о них из своей книги «Путь актера». Вечер заканчивается большим концертом и капустником (ЦГАЛИ, 1990.2.16 и 2.31, л. 146).

В связи с юбилеем МХАТ 2-го Чехов и актеры театра получают приветствия: «Театр искренне рад, что надежды, возбужденные вашими первыми спектаклями 15 лет назад, так полно оправдались. Из Первой студии вы выросли в самостоятельный театр и из сына превратились в младшего брата, идущего своей дорогой. У вас свой художественный путь, свое знание жизни и свое мастерство. Директор МХАТ, Народный артист Республики *К. Станиславский*» (ЦГАЛИ, 2579.1.1919).

«Позвольте послать вам всем хоть заочный привет. Пожелать, чтобы вы с вашими изумительными дарованиями и вашим отношением к Театру как можно скорее нашли свою единственную и неповторимую дорогу к творческой и победоносной жизни. Ваш искренний друг *А. Луначарский*» (Музей МХАТ, КС, 13950).
«Столетний старик приветствует талантливого и многообещающего юношу в день его рождения. Директор Малого театра *В. Владимиров*» (ЦГАЛИ, 2579.1.1919).
«Гениальному актеру Чехову привет. Мейерхольд и театр его имени» (Переписка, с. 274).
В связи с юбилеем в «Правде» появилась статья П. Маркова, обозревающая пройденный театром путь: «Третья линия спектаклей — наиболее значительная и вместе с тем наиболее спорная — всецело определяется М. А. Чеховым как вдохновителем или участником спектаклей. Эта линия пытается перекинуть мост к современности не столько через идеологическую родственность, сколько через родственность художественных и внутренних ощущений. Спектакли «Гамлет» (1924), «Петербург» (1925), «Дело» (1927), «Смерть Иоанна Грозного» (1927) лежат в этой плоскости. Порою сумбурно, порою с хорошими догадками, с замечательным участием Чехова — они хотят сценически показать трагическую основу жизни, раскрытой революцией. [...] Особняком стоит один из замечательнейших актеров нашей современности — Чехов, горячо и бурно ищущий новых средств сценического выражения. Он переводит «психологизм» в символический план; символ вырастает из глубокой и вполне реальной психологической разработки; тогда образ становится подлинным обобщением».
29 января в письме благодарит Станиславского за поздравление театру к 15-летнему юбилею (Музей МХАТ, КС, 11165).
30 января совместно с редакцией «Рабочей Москвы» вечер МХАТ 2-го и рабочих Госзавода № 1. Перед концертом доклад Чехова о творческой деятельности театра (ЦГАЛИ, 2316.1.67).
Из доклада Чехова: «Я мыслю наш театр как театр социальных тем. Мы считаем наличие в нашем театре театральной культуры лишь условием для художественной передачи зрителю социального содержания, вопросов социальной жизни. И агитаторы и актеры творят общественное дело. Но каждый по-своему. [...] Задача нашего театра — служить современной эпохе» (Музей МХАТ, КС, 141114, с. 110).
31 января утверждает распределение ролей в спектакле «Дон Кихот». Постановка поручается В. Н. Татаринову, оформление — М. В. Либакову. Дон Кихот — Чехов, Санчо Панса — А. М. Азарин (ЦГАЛИ, 1990.1.6, л. 2).
Январь. Играет Муромского — 1, 6, 13, 20, 23, 29; Гамлета — 8, 26; Мальволио — 10, 24, 31; Эрика — 15; Аблеухова — 18; Кобуса — 28.
Январь — февраль. Выход из печати книги «Путь актера».
3 февраля репетиция «Дон Кихота». Татаринов записывает на последних листах режиссерского экземпляра пьесы мысли

Чехова, высказанные во время репетиции: «Отчаяние по поводу зла. Не делает, а «совершает». [...] Чувства, состояния, атмосфера не вытекают непосредственно из смысла и содержания слов. Они выше, «за», и оттого слова неожиданны и оригинальны. В голосе искать восторженности. Глаза полны слез *всегда*. Рыцарь Печального образа потому, что он видит вокруг *печальное*. Все необыкновенно. Не говорит — изрекает. Кихот ищет *событий*. С Дон Кихотом *что-то произошло* — виден только результат. Даже в драке изящен. Не кричит, а поет. Нет мелочей. Слегка танцуя, подходит к дерущимся. Первый удар в драке — после драки составляет члены. [...] Увидать *сон про образ*. 1/2 Санчо + 1/2 Дон Кихота = целое.
Один без другого = смешон» (ГЦТМ, 424.2).

7 февраля репетиция «Дон Кихота».

10 февраля через газету «Известия» от лица МХАТ 2-го благодарит всех, поздравивших театр с 15-летним юбилеем.

11 февраля во время спектакля «Эрик XIV» у Чехова неожиданный сердечный приступ.

13 февраля «Вечерняя Москва» сообщает: «2-й МХАТ включил в производственный план сезона 1928/29 года «Женитьбу» Гоголя. Ставить будет М. А. Чехов».

14 февраля. С. В. Гиацинтова и И. Н. Берсенев — Чехову: «Спасибо за бодрость, за веру, за будущее, которое ты даешь своей книгой. Спасибо тебе — за тебя!» (ЦГАЛИ, 2316.1.39).

24 февраля на заседании художественного совета принимает участие в обсуждении пьесы Бабеля «Закат». На вопрос, является ли данная постановка характерной для направления, избранного театром, Чехов отвечает: «Очень трудно говорить о направлении, раз нет драматургического материала, из которого театр мог бы выбирать свой репертуар. «Закат» — это еще не находка для театра, это частность. Но Бабель талантлив, и его взяли. Направление ли это? Еще нет. Каково же направление театра? Это выяснится только через ряд лет. Театр должен быть современным не в узком смысле, но в широком — должны быть затронуты социальные темы. По-моему, в «Дон Кихоте» звучат социальные темы. Вот это — направление театра. Точнее сказать трудно. Предложение о желательности вузовской пьесы осуществлено, такая пьеса пишется, и ее, быть может, удастся закончить в этом сезоне» (Музей МХАТ, КС, 14095, л. 1—2).
Андрей Белый — Чехову о книге «Путь актера»: «Книга — настольная, нужная, драгоценная для всех; это — не мемуары, не автобиография, а — *показ правды* и без малейшей претензии, ибо тот, кто пишет, пишет о себе без прикрас и без ненужного «*самобичевания*» (самоунижения паче гордости); он — учит не уча; он тихо и просто открывает, каков он был, есть, каким хотел бы стать. Действительная простота есть в этой книге. Моральный и общественный смысл ее — огромен» (Встречи с прошлым. Вып. 4, с. 242).

26 февраля присутствует на репетиции «Заката».

27 февраля. З. Н. Райх — Чехову: «Ах, Михаил Александрович! Я пьяна Вашей книжкой. Я сегодня захлебнусь ею: читала на

репетиции, во время обеденных пауз, во время, назначенное мною для работы над новой ролью! Все 6 часов я не отрывалась от нее, пока не кончила. В ней, коротенькой, я почувствовала длинную замечательную жизнь. Вас замечательного [...]. Если Вы получите сотню таких экспансивных писем — вдруг возомните себя соратником Вашего дядюшки Антона — нечаянно скажете: хочу писать, а не хочу играть! А я так жду Дон Кихота! [...] Я страстно люблю это образ. Я жду Вашего Дона, я осязаю его в своих мечтах. Вдруг напал страх, боюсь, что не увижу Вашего Дона. [...] Ваша книжка замечательная, но я волнуюсь за актера Чехова» (ЦГАЛИ, 2316.1.54). В том же письме З. Н. Райх приглашает Чеховых 9 марта, после премьеры «Горя уму», на празднование 30-летия деятельности Мейерхольда.

Февраль. Письмо из Берлина от дочери: «Дорогой мой папочка! Спасибо большое за книжку, которую я получила, но ничего в ней [не] понимаю, напиши мне лучше хорошую сказку. Я слышала, что ты был болен, поправился ли? Приедешь ли летом? Я теперь в казенной гимназии. Очень весело и много детей. Я учусь всякому спорту: плавать, теннис и верхом ездить. Я очень люблю спорт. [...] Напиши письмо мне и пришли хорошую свою карточку, большую, чтоб я могла на стенку вешать. Крепко целую. *Оля*» (ЦГАЛИ, 2316.1.62, л. 48).

Играет Кобуса — 3; Муромского — 4, 14, 23, 25; Мальволио — 7; Эрика — 11, 15, 19 (у.); Гамлета — 17; Фрэзера — 26.

4 марта в клубе имени Октябрьской революции перед спектаклем «Сверчок на печи» делает доклад о задачах театра (ЦГАЛИ, 1990.1.59, л. 143).

7 марта. Из дневника Смышляева: «Заходил в театр и говорил с Сушкевичем. Он в двух словах нарисовал мне довольно мрачную картину. Чехов всячески выдвигает свою компанию и весь будущий сезон хочет построить исключительно на Громове и Татаринове. В спорах о пьесе из студенческой жизни [«Фрол Севастьянов»] насчет Дурасовой (!) Чехов отозвался весьма нелестно, ругал ее как актрису и пр., и это только потому, что ему надо было отстоять Скрябину, которая с некоторых пор стала женой Татаринова... Таким образом наметился разрыв Чехова с основным ядром театра. Если это так, это не может кончиться благополучно» (личный архив А. Л. Никитина).

8 марта подписывает распоряжение о включении в репертуар пьесы «Фрол Севастьянов» Зайцева и Родиана (ЦГАЛИ, 1990.1.6, л. 6).

10 марта. Из дневника Смышляева: «Вчера был в театре и говорил с Сушкевичем и Берсеневым. Берсенев, очевидно, также ущемлен Чеховым и посему настроен, кажется, революционно. Про него Бромлей говорит, что на него сейчас можно положиться: «Когда Иван Николаевич ущемлен, он становится хорошим человеком». Вчера состоялось первое чтение вузовской пьесы. Читал пьесу Чехов, беспрестанно пополняя ее своими комментариями» (личный архив А. Л. Никитина).

12 марта. Из дневника Смышляева: «Во время «Гибели [«Надежды»]» перекинулся с Сушкевичем о театральных делах. Он мне сказал, что просит с ним не держать никакого контакта, чтобы он мог быть морально чистым от какой бы то ни было партийности. «Я хочу выступать один. Я потребую у Чехова разговора с ним в присутствии труппы. Основные тезисы моего разговора: 1. театр под директорством Чехова гибнет, 2. необходимо и с художественной и с деловой стороны опираться на ядро труппы, которое должно активно участвовать во всей жизни нашего театра и 3. театр должен отвечать на общественные запросы» (там же).

13 марта собрание ядра труппы, созванное по инициативе Сушкевича. Стоит вопрос о положении в театре. Выступали почти все, говорили о тяжелой атмосфере в театре, о карьеризме, об отсутствии художественной работы.

Из дневника Смышляева: «Сушкевич: «Чехов не умеет организовать работу для всех. Поэтому категорически необходимо вновь вернуться к внутренней общественности. Чехов должен знать всегда, чего хочет в данную минуту коллектив.

Необходим при Чехове совещательный орган по художественным вопросам. Пусть актерский цех выдвинет из своей среды полномочный авторитетный орган, корректирующий действия директора. А затем, для того чтобы все могли творчески работать, необходима параллельная сцена». [...] Рахманов: «Ты строишь репертуар на основании личных симпатий. Что говорить, у нас есть любимые и нелюбимые пьесы. Ты много говорил о любви к нам, но на деле любви не проявил. Туман и угар у нас в театре, что говорить, есть! Мы розно понимаем задачи нашего театра». [...] Готовцев: «Да, у нас в театре неблагополучно. Чехов вовсе не является фактическим директором. Фактический директор — это мы все. Поэтому мы сами виноваты в создавшейся атмосфере театра. Театр болен, это правда, но мы сами должны найти ему лекарство». [...] Берсенев: «Мне трудно говорить. Я у вас недавно. Но я должен говорить. Борис Михайлович [Сушкевич] прав, но я должен сказать ему, что он поднял этот вопрос слишком поздно! Конечно, атмосферу надо оздоровлять. И в театре стало очень трудно, это несомненно. Мне стало тяжело, как никогда. У Михаила Александровича много чисто личных недостатков, но причина не только в М. А. Тяжесть в том тумане, который давит и гнетет меня. Мне тяжело! Это недопустимо!» После Берсенева говорили многие, но все говорили одно и то же более резкими или менее резкими словами. Чехов на все это отвечал сумбурно и растерянно. Он не ожидал, что правда может предстать перед ним во всем своем обнаженном виде. [...] Все эти речи, и в особенности те, что говорили Готовцев и Берсенев, убеждают его, что он что-то проглядел. Все слова, сказанные здесь, говорят, что прошлогодняя диковская оппозиция была права, правда, вы все говорите более благородно и в более вежливой форме, но по существу дела то же самое, что говорила оп-

позиция. В конце заседания говорил Сушкевич, открыто, прямо, благородно, говорил о том, что театр надо спасать, и призывал Чехова забыть личное во имя всех, которые несомненно верят ему и никого, кроме него, не хотят видеть директором» (там же).

«Разговор протекал в атмосфере пессимизма и рокового взаимного непонимания» (ЦГАЛИ, 2316.1.68).

14 марта. Из дневника Смышляева: «Чехов созвал в театре Сушкевича, Чебана, Берсенева, Готовцева и Подгорного и сказал им, что он уходит из театра и что он распорядился вывесить объявление от его имени такого приблизительно содержания: «В дирекцию поступило заявление от актера М. А. Чехова, что он с будущего сезона прекращает работу в МХАТ 2-м и что в связи с этим репетиции «Дон Кихота» прекращаются». Подпись: директор М. Чехов. Собравшиеся (по выражению Берсенева) молча сидели минут пятнадцать после этого заявления. Затем постепенно стали пытаться разубедить Чехова. Но все попытки оказались тщетными. Чехов оказался на этот раз непреклонен. [...] Чехов согласился «вузовскую пьесу» довести до конца. Но в тот же день все же вывесил выше цитированное объявление о своем уходе» (личный архив А. Л. Никитина).

Между 13 и 16 марта подает заявление об уходе из театра.

16, 17 и 19 марта собрание артистического цеха по поводу заявления Чехова.

Из резолюции собрания: «Артистический цех считал и считает, что единственным лицом, которое может быть в полной мере руководителем коллектива МХАТ 2-го, является М. А. Чехов. Коллектив безусловно доверяет его художественной правде и верит, что именно наш театр является той почвой, на которой Михаил Александрович должен и может осуществить свои художественные замыслы. В это коллектив верит безоговорочно и безусловно. [...] Артистический цех считает, что в настоящее время театр отнюдь не находится в том тяжелом и безотрадном положении, как мог, по-видимому, понять из беседы 13 марта М. А. Чехов, а наоборот, в самое последнее время в театре имеется и творческий подъем и намечены пути, которые обещают художественный и общественный рост театра».

Резолюцию подписала почти вся труппа — 73 актера (ЦГАЛИ, 2316.1.68).

19 марта посылает в Главрепертком пьесу «Фрол Севастьянов» с сопроводительной запиской: «Не только идя навстречу этому пожеланию (включить в репертуар пьесу из жизни вузовцев.— *М. И.*), но и всемерно его поддерживая, театр обратился к драматургам с просьбой написать пьесу на эту тему. В пьесе ставится вопрос о необходимости отдать юные культурные силы деревне. По мнению театра, пьеса разрешает этот вопрос в соответствии с требованиями общественности. К достоинствам пьесы надлежит отнести всякое отсутствие упаднических настроений молодежи. Пьеса проникнута веселой бодростью и жизнерадостностью» (ЦГАЛИ, 1990.1.94, л. 191).

Март. Играет Фрэзера — 6, 8; Муромского — 10, 14, 17, 22, 27; Мальволио — 25; Эрика — 29.

15 апреля. Из дневника Смышляева: «Чехов и Берсенев ведут театр к гибели. В особенности Берсенев, этот хитрый и подлый человек. Но, кажется, уже все в театре ясно понимают зловредное влияние Берсенева, ясно видят, что он, именно он почти погубил театр» (личный архив А. Л. Никитина).

17 апреля выезжает на гастроли в Харьков. Здесь Чехов должен был 18 и 19-го сыграть два спектакля «Потоп», но внезапно заболел гриппом, и врач запретил ему выходить на сцену.

Между 14 марта и 20 апреля встречается с Немировичем-Данченко по поводу создавшегося в МХАТ 2-м положения.

20 апреля. Вл. И. Немирович-Данченко — Чехову: «*Ваша отставка дело не правое*. Ни перед театром, ни перед искусством, ни даже перед собственными идеями Вы не вправе уходить из театра. А перед театром и перед искусством, а также перед всеми, кто за Вами пошел, Вы не вправе отстранять Сушкевича. На это моего благословения нет!» (*Немирович-Данченко*, т. 2, с. 359).

24 апреля. Записка Чехова Н. Н. Бромлей и В. А. Подгорному: «Очень прошу в самом срочном порядке сообщить мне, когда я могу получить для просмотра текст переделываемой вами из романа «Человек, который смеется» пьесы, так как мне необходимы материалы для подготовки производственного плана будущего сезона» (ЛТМ, ОР, 11846).

Апрель. Играет Фрэзера — 1; Муромского — 6, 15, 29 (у.); Мальволио — 19.

1 мая «Современный театр» (№ 17) помещает статью Ф. Жемье «Театры Москвы»: «Из отдельных исполнителей, с которыми мне пришлось познакомиться, я должен выделить М. Чехова, которого я считаю великим европейским артистом, масштаба Шаляпина, Цаккони и других. У Чехова есть свой репертуар. Он может завтра же ехать в заграничное турне и пожать мировые лавры. Как будто едкой кислотой вытравляет этот артист создаваемые им образы, настолько они резко очерчены, настолько выпуклы. Замечу тем не менее, что тонкий филигран чеховской игры таит иногда в себе опасности углубления чрезмерного, требующего некоторых комментариев. Характеры, которые должны забавлять, начинают надоедать своей навязчивостью; другие, которые должны нас трогать, слишком настойчиво стремятся вызвать у зрителей жалость. Можно подумать, что Чехов не удовлетворен своей работой, что каждый вечер он вновь отделывает ее и углубляет. Я уверен, что этот крупный актер еще вырастет, когда он перестанет сомневаться в себе самом».

3 мая генеральная репетиция спектакля «Фрол Севастьянов» для Главреперткома и обсуждение его на художественном совете. Из выступления Чехова: «Вы знаете, что мы должны были найти современную пьесу, которая подходила бы к нашему театру, — вот мы и нашли эту пьесу, может быть неважную, и должны были ее в течение месяца поставить. Мы работали

днем и ночью. У нас не было времени читать пьесу (в организациях для молодежи. — *М. И.*) — у нас было только время от репетиции до репетиции, когда скорее нужно было сделать исправления — авторы делали исправления у себя, актеры у себя. Это было больше, чем работа на пожаре. Перед нами была дилемма — или перестать работать и долго обсуждать пьесу и ее не поставить, или поставить, но темп действительно должен быть пожарным. Я выбрал пожар и в результате получил пьесу. Хорошо это или плохо — это другое дело, но пьеса есть» (ЦГАЛИ, 1990. 1.24).

7 мая генеральная репетиция «Фрола Севастьянова».

8 мая премьера «Фрола Севастьянова». Режиссер — В. А. Громов, художественный руководитель постановки — Чехов, художник — Б. А. Матрунин.

«Дорогой Михаил Александрович! Позвольте сегодня, в день первого спектакля «Фрола», горячо Вас поблагодарить за доверие, которое Вы мне оказали, поручив главную роль, и за великую помощь в работе, и за художественную радость, которую я испытал во время работы над Фролом под Вашим прекраснейшим руководством. Сердечно Вас любящий *В. Готовцев*. 7 мая» (ЦГАЛИ, 2.42).

17 мая Берсенев обращается в административный отдел Моссовета с письмом: «Настоящим подтверждается, что со стороны дирекции Московского Художественного театра 2-го не встречается никаких препятствий к выезду за границу сроком на два каникулярных месяца заслуженного артиста Республики, директора и артиста МХАТ 2-го М. А. Чехова, отправляющегося на основании прилагаемой при сем командировки НКПроса за № 338 от 17/V-28 г. для лечения. Со своей стороны дирекция МХАТ 2-го обращается с убедительной просьбой выдать разрешение на выезд за границу М. А. Чехову с женой» (ЦГАЛИ, 1990.1.96, л. 125).

19 мая председательствует на заседании художественного совета. Чтение Чеховым, а затем обсуждение нового варианта пьесы «Дон Кихот», сделанного Павлович, Чеховым и Громовым.

20 мая подписывает последнее в сезоне распоряжение дирекции № 50 (ЦГАЛИ, 1990,1.5, л. 23).

Театр закрывает сезон спектаклем «Потоп».

21 мая МХАТ 2-й выезжает на гастроли в Ленинград.

22 мая репетиция «Дела».

23 мая спектаклем «Дело» открываются гастроли театра в Ленинграде.

Май. Играет в Москве: Муромского — 3, 6; Эрика — 10; Фрэзера — 20; в Ленинграде: Муромского — 23, 29; Эрика — 25, 27; Гамлета — 31.

6 июня встреча коллектива МХАТ 2-го с представителями ленинградской прессы.

«Красная газета» сообщает: «Руководители театра (Чехов, Берсенев, Сушкевич) подробно осветили работу МХАТ 2-го. В выступлениях рабкоров и театральных критиков единодушно отмечена грандиозная театральная культура театра. Возражения вызвал репертуар театра. Высказаны пожелания его осовре-

менивания и современной интерпретации классических произведений».

13 июня. И. Л. Сельвинский — В. Э. Мейерхольду: «Короче говоря, я надеюсь к декабрю сделать Вам первый абрис трагедии *, которая действительно будет пьесой, выросшей на традиции Вашего театра. Единственное но: работая над главным персонажем, я все себе представляю в этой роли ** Чехова» (Переписка, с. 284).

25 июня спектаклем «Сверчок на печи» закончились гастроли театра в Ленинграде.

Июнь. Играет Эрика — 3, 12, 15; Муромского — 8, 21, 24; Гамлета — 20; Калеба — 25.

Начало июля. Выезжает с женой за границу для отдыха и лечения.

Лето живет в Германии, в Брейтбрунне.

29 августа отправляет письмо коллективу МХАТ 2-го: «Оставаться в театре в качестве актера, *просто* играющего ряд ролей, для меня невозможно, потому что я уже давно изжил стадию увлечения отдельными ролями. Меня может увлекать и побуждать к творчеству только *идея нового театра в целом, идея нового театрального искусства»* (см. наст. изд., т. 1, п. 82).

«Вечерняя Москва» сообщает: «Вчера в Москву из Италии вернулся зам. директора 2-го МХАТ И. Н. Берсенев, сообщивший нам, что находящийся за границей директор театра заслуженный артист М. А. Чехов обратился в Главискусство с просьбой предоставить ему годовой заграничный отпуск».

31 августа беседа Берсенева в Главискусстве по поводу судьбы МХАТ 2-го и просьбы Чехова предоставить ему годичный отпуск. «Главискусство намерено это ходатайство удовлетворить, считая, что такие театральные деятели, как М. А. Чехов, переживающие, несомненно, кризис, выходящий далеко за пределы личного характера, не могут не встретить поддержки со стороны правительства» («Веч. Москва», 1 сент.).

10 сентября в «Вечерней Москве» опубликована беседа с Луначарским по поводу пребывания за границей Чехова и Мейерхольда: «На днях в немецких газетах появилось сообщение, что Чехов подписал на два года контракт с Рейнгардтом. Судя по сообщениям, Чехов хочет в течение первого года присмотреться к работе германского театра и изучить язык, начав выступать (очевидно, на немецком языке) со второго года. [...] Я далек от мысли обвинить Чехова или Мейерхольда в «дезертирстве», «отступничестве» и прочих смертных грехах. Причины переживаемого кризиса театра имеют более глубокий характер. Одна из них — это переживаемое нами слишком большое увлечение революционно-бытовыми пьесами. Это довлеет над театрами. Почти с осуждением встречаются попытки некоторых театров отойти от свежевыпеченных злободневных пьес. Для некоторых

* Речь идет о пьесе «Командарм 2».

** Имеется в виду роль Оконного.

режиссеров и артистов это требование является невыполнимым. и такие требования не могли не обескрылить Чехова».

15 сентября «Вечерняя Москва» опубликовала статью Луначарского «О театральной тревоге»: «...Чехов глубоко обиделся, это ясно из обращения его к коллективу своего театра и из всего его поведения за последнее время. Чехов имеет весьма прочные театральные убеждения. [...] Чехов хочет очень углубленного, проникновенного, трепетного, возвышенного театра. [...] Чехов всегда живет в атмосфере этого высокого и прекрасного, по крайней мере, в сфере своего творчества. Ему мерещатся большие обаятельные образы, спектакли какой-то великой значительности. [...] Что же хотите, нет у этого человека того понимания реальной окружающей действительности, которая необходима для реалистического публицистического театра. Но разве от этого Чехов как артист становится менее ценным? Разве перед нами не возникают сейчас его потрясающие образы, созданные его актерским гением, социальное значение которых вне всякого сомнения?» Луначарский призывает театральную общественность к полному спокойствию, которое «поможет сохранить Чехова»: «А сохранить очень было бы надо, даже ценою серьезных уступок от той немножко слишком правоверной линии, которую склонны проводить наши «строгие» критики».

19 сентября А. И. Свидерский ставит резолюцию на письме Чехова с просьбой о годовом отпуске и предоставлении ему нового театра: «Новом театре отказать» (ЦГАЛИ, 1990.2.66; см. наст. изд., т. 1, п. 83).

Между 17 и 22 сентября в Берлине несколько раз встречается со Станиславским (см. наст. изд., т. 1, п. 84).

22 сентября. К. С. Станиславский — Н. А. Подгорному: «Опять виделся с Чеховым. Понемногу на него влияю, то есть удерживаю от ложных шагов. Мое впечатление, что если ему дадут выполнить мечту о классическом театре, он тотчас же вернется, но из своего театра он признает только небольшую группу» (*Станиславский,* т. 8, с. 186).

24 сентября в Москве, в Доме печати, диспут по поводу отъезда за границу Чехова и Мейерхольда.

Из выступления А. Я. Таирова: «Я только 12 дней как приехал из-за границы. Чехов намерен действительно, и тут не надо читать в душах так глубоко, это не материалистическое занятие, Чехов совершенно определенно намерен остаться за границей, потому что он хочет играть классиков. Он заявил прямо, что хочет играть на немецкой сцене Гамлета и Лира, то есть две классические вещи. [...] Швыряться Чеховым, как это иногда делается, преступление. У нас сейчас много говорят о молодняке... Но если бы даже сказать, что Чехов со многих точек зрения вреден, то разве та польза, которую он может оказать как мастер, как художник для молодняка, не может перевесить даже того вреда, который он нанесет? Может, ибо его вред может быть локализирован. Наша страна стоит слишком креп-

ко, чтобы бояться, что у Чехова могут быть мистические настроения. Смешно на одиннадцатом году бить тревогу из-за того, что у Чехова есть мистические тайные мысли» (ЦГАЛИ, 2437.1.132).

4 октября в немецкой газете «Photo-Spiegel» помещено сообщение о том, что Чехов начинает сниматься в кинофильме «Тройка».

9 октября распоряжением Главискусства № 41 Чехов освобожден от обязанностей директора МХАТ 2-го «согласно его личной просьбе» (ЦГАЛИ, 1990.1.58, л. 54).

27 октября поздравляет МХАТ телеграммой с 30-летним юбилеем: «В день, когда во всем мире многие радуются тридцатилетию Московского Художественного театра, к ним разрешает себе присоединиться благодарный Михаил Чехов» (Музей МХАТ, ВЖ).

Не позднее 28 октября отправляет Луначарскому письмо, в котором объясняет причины своего ухода из МХАТ 2-го и отъезда за границу (наст. изд., т. 1, п. 88).

3 ноября. К. К. Чехова — С. В. Чеховой: «Миша и я шлем Вам привет из Вены. Скоро Миша начнет здесь играть» (ЦГАЛИ, 2540.1.258).

11 ноября в Вене премьера спектакля «Артисты» Уоттерса и Хопкинса. Постановка М. Рейнгардта. Чехов — Скид.

14 ноября венская газета «Observer», говоря об исполнении роли Скида, пишет, что Чехов «уже может говорить по-немецки, хотя и несколько тяжело и осторожно; он овевает хрупким, печальным кольцом чувства, речь и смысл. Вокруг него — тайна, которая окружает любую человеческую личность. Он играет любовь как некую пугающую болезнь, сопровождаемую высокими температурами». Лучшим моментом спектакля газета считает сцену свадьбы, в которой Чехов становится «ведущим».

29 декабря. К. К. Чехова — С. В. Чеховой: «Сейчас мы за городом. Кончились спектакли в Вене немецкой пьесы. Мишу принимали очень хорошо. Теперь месяц он отдохнет до фильма в конце января. Немного устал от непривычной ежедневной игры, но в общем все хорошо» (ЦГАЛИ, 2540.1.258).

1929

Январь отдыхает в Брейтбрунне.

С конца января начинает работать в фильме «Глупец из-за любви» («Poliche») по комедии Батайля, который снимает О. К. Чехова. В Вене демонстрируется фильм «Человек из ресторана». Венская пресса, говоря о фильме, проводит параллель между созданным в нем Чеховым образом Скороходова и ролью Скида в «Артистах».

12 апреля в «Каммершпиле» Рейнгардта премьера спектакля «Юзик» по повести О. Дымова «Певец своей печали» с Чеховым в заглавной роли (ЦГАЛИ, 2316.2.87, л. 269).

«Как можно вообще наполнить эту пустую, никчемную роль? Но Чехов делает из Юзика фигуру значительную, выходящую из рамок текста; запоминаются надолго эти его метания, нервные и в то же время мягкие, как и вся игра Чехова, высокий лоб, обрамленный длинными белокурыми волосами, глубокие горячие глаза — облик поэта-безумца, влюбленного в мечту, одержимого одним чувством [...]. Конечно, наиболее силен Чехов тогда, когда автор не связывает его текстом — в своей игре, как, например, в длинной и безмолвной заключительной сцене [...]. Особенно приятно абсолютное владение языком — это дает нам крепкую надежду, что одна из ближайших наших встреч с Чеховым состоится в его «Гамлете» («Руль», № 2560).

Июль. В Берлине встречается с актерами МХАТ 2-го А. М. Жилинским и В. В. Соловьевой.

Август. Из Москвы в Берлин приезжает ученик Чехова, актер МХАТ 2-го В. А. Громов. На экраны выходит кинофильм «Глупец из-за любви».

«Выступление русского артиста на экране вызвало редкую и единодушную оценку немецкой критики, всюду отмечающей талант Михаила Чехова, его необычайную передачу тонких психологических деталей, общую яркость и выразительность. Таким же успехом пользуется фильм и у публики, среди которой особенно выделяются немецкие «проминенты», как Бассерман, Бильдт и другие, посещающие сеансы фильма по нескольку раз, глубоко, по-видимому, заинтересовавшиеся игрой русского коллеги» (ЦГАЛИ, 2316.2.86, л. 66).

1 сентября газета «Der Film» сообщила, что фильм с участием Чехова имеет художественный и коммерческий успех.

Сентябрь. Чехов и Громов посещают Прагу, надеясь договориться об организации в Чехословакии русского театра-студии.

8 ноября газета «Cinemagazine Paris» сообщает, что немецкая фирма «Terra-Film» работает над фильмом «Призрак счастья» по новелле Машара. В роли Жака Брамара — Чехов.

5, 15 или 16 декабря в Берлине присутствует на концерте Рахманинова, знакомится с композитором.

1930

Январь. На экраны немецких кинотеатров выходит фильм «Призрак счастья», получивший многочисленные отклики (ЦГАЛИ, 2316.2.87).

Февраль. Кинофильм «Глупец из-за любви» демонстрируется на экранах Парижа. Газеты отмечают его успех. О Чехове пишут, что он «в маске клоуна-неврастеника превосходен в сценах эмоциональных и теряет живость в сценах фантастических» («Hebdo Film», Paris, 22 февр.).

Начинает хлопоты по поводу предоставления ему и группе актеров субсидии для организации театра в Чехословакии (см. наст. изд., т. 1, п. 104—111, 113, 116, 121, 122, 124).

9 апреля в берлинском кинотеатре «Capitol» демонстрируется фильм «Тройка». Чехов играл в этой картине роль Пашки, деревенского дурачка.

«Когда я сидел в синема «Камю» и смотрел «Тройку», я не знал (каюсь: не заглянул в программу), что играет М. А. Чехов. Но увидав на экране эту замечательную фигуру нищего, «человека божьего», я сразу почувствовал прикосновение чего-то очень сильного и на обычное непохожего. Вот почему в прошлом своем отчете я отметил этого прекрасного актера, но не упомянул его имени. Что поражает в чеховском нищем — это отрешенность, «не от мира сего». Внешнее только касается его, но не живет в нем. С той минуты, когда он уходит в трактир, и до той минуты, когда баюкает и утешает уже мертвого ребенка, нельзя от него оторваться. Замечательно в его лице, что оно при сильной выразительности всего образа само меняется очень мало; на нем лежит одна, раз навсегда принятая печать пророческого нищенства, и уже на этом фоне проходят, как беглые тени, все иные, «земные» волнения» (*С. М. Волконский.* — ЦГАЛИ, 2316.2.89, л. 8).

Из воспоминаний А. Г. Коонен: «Как-то по приезде в Берлин, выйдя вечером на Курфюрстендамм, мы увидели идущего нам навстречу Михаила Чехова — в цилиндре и фрачной накидке. Удивительно было, с каким шиком и элегантностью шагал он в этом, казалось бы, неожиданном для него костюме. Он очень обрадовался нашей встрече, расспрашивал о Москве, о театральных делах и тут же пригласил нас на премьеру фильма, в котором ведущую роль играла Ольга Чехова, а сам он участвовал в эпизоде [...]. Он ходил между столиков, где сидели пьяные купцы, что-то бормотал, над ним смеялись, его обижали. И была в этом маленьком человеке удивительная детская трогательность. Какой-то сложный и прекрасный внутренний мир скрывался за его невнятным бормотанием. И сразу повеяло настоящим, большим искусством» (*Коонен А. Г.* Страницы жизни. М., 1975, с. 330).

С 5 по 17 апреля в Берлине гастролирует Театр имени Мейерхольда. Чехов встречается с Мейерхольдом и Райх.

28 апреля получает предложение из Праги на гастроли, но отказывается от него, так как не считает возможным оставить сплотившуюся вокруг него группу актеров, образовавших небольшую студию.

Май — июнь. Играет в Немецком театре у Рейнгардта роль русского князя в пьесе «Феа» Ф. фон Унру. Спектакль идет с большим успехом.

3 июня. А. К. Книппер — М. П. Чеховой: «Вчера сидел у меня Миша. Он очень утомлен, едет отдыхать еще неизвестно куда. Под башмаком жены совершенно. С Оличкой дружат. [...] Миша горд дочкой и с ней в дружбе — переписываются» (ГБЛ, ОР, 331.91.25).

20 июня. К. К. Чехова — А. М. Жилинскому: «Миша кончает в «Габиме» между 5—7 июля. Будет закрытый просмотр ввиду

позднего времени. Премьера, очевидно, в сентябре. У Рейнгардта он кончает сегодня (из-за спешки с «Габимой»). Но так как пьеса идет с хорошими сборами и продлена на июль, то его просят в июле выступить опять хотя бы на 2 недели. Этот вопрос не решен из-за семейных пререканий: я, опасаясь за Мишино здоровье, очень против, а Миша, став «коммерческим» человеком, не хочет отказаться от заработка» (МТМ, 2297).

Июнь. Репетирует «Двенадцатую ночь» с актерами «Габимы».

15 июля. Л. М. Леонидов — Н. А. Подгорному: «Звонил Чехову: у него сегодня генеральная репетиция «Двенадцатой ночи» в «Габиме», он режиссирует. «Габима», узнавши, что я здесь, прислала мне билет. Завтра Чехов куда-то уезжает» (Музей МХАТ, ф. Н. А. Подгорного, 5370).

«Их радость, ритм, цвет и общее очарование даже приводят в замешательство. Вот наконец шекспировская комедия! Вот большое сердце поэта! Это как раз такая постановка, в которой публика может смеяться вместе с Шекспиром, танцевать вместе с Шекспиром и вздыхать вместе с Шекспиром» (*Шон О'Кейси*.— ЦГАЛИ, 2316.2.94, л. 65).

К. К. Чехова — В. Э. Мейерхольду и З. Н. Райх: «Михаил Александрович кончал работу с «Габимой», а я упаковывала вещи, так как мы эту квартиру оставляем и, возможно, уедем из Берлина совсем. Дальнейшая судьба наша еще не ясна. Как странно звучит в Вашем письме: «Затем, на месяц, в Москву, а оттуда в Америку». И туда и туда хотелось бы попасть с Вами. [...] Очень прошу, Всеволод Эмильевич, если возможно, замолвите слово за нашу квартиру» (ЦГАЛИ, 988.1.2583).

Июль. Отдыхает в Миттенвальде.

30 июля сообщает Станиславскому, что получил из Праги отказ в постоянном театре (см. наст. изд., т. 1, п. 118).

Из воспоминаний Г. С. Жданова: Чехов «на следующий год был законтрактован в театр, которым руководил Роберт Клайн, работавший раньше у Рейнгардта. Чехов заключил контракт на год как актер и режиссер, кроме того, он заключил контракты фильмовые: играть Смердякова в «Братьях Карамазовых» под режиссурой русского режиссера Федора Оцепа, и еще один фильм, название которого я не помню. Все эти контракты Чехов мирным образом расторг, ибо хотел переехать в Париж и организовать там свой русский театр. Во время своего пребывания в Берлине вокруг него собралась небольшая группа русских актеров, которые играли на немецких сценах или снимались в фильмах, в этой группе я тоже участвовал, и мы репетировали «Гамлета» с Чеховым по-русски, в свободные часы от нашей обычной работы. [...] Я репетировал Горацио, и таким образом я впервые познакомился в этой работе с новыми идеями М. А. Чехова об актерской технике» (ЦГАЛИ, 2316.2.81).

9 и 12 октября в парижской газете «Последние новости» помещено объявление: «При организующемся театре Михаила Чехова открываются групповые занятия сценическим искусством по новым методам».

15 октября приезжает в Париж.

22 октября в газете «Comœdia» появляется интервью с Чеховым. Он говорит о своем намерении организовать в Париже школу драматического искусства, силами которой после двух или трех месяцев подготовительных занятий он надеется поставить первые спектакли. Начнет он с постановки русской сказки, а затем уже перейдет к классическим произведениям — от Эсхила до Шекспира.

В тот же день «Последние новости» поместили информацию об успешном режиссерском дебюте Чехова — берлинской постановке «Двенадцатой ночи» в «Габиме»: «Начинание превзошло всякие ожидания. Германская печать после режиссерской работы М. А. Чехова заговорила о нем как о большом мастере, постановщике европейского масштаба».

26 октября в газете «Quotidien» помещена заметка по поводу открывающейся театральной школы Чехова и интервью с ним. Чехов говорит о поисках новых методов работы над спектаклем, в котором будут гармонично сочетаться жест и слово и где большое значение придается ритму, цвету, декорациям — в самых неожиданных комбинациях. Задача новой школы — открыть общие закономерности театрального искусства, новую актерскую технику.

8 ноября выступает на литературном вечере, организованном в его честь в зале «Мажестик». В программе: сцены и монологи из «Гамлета» и инсценированные рассказы А. П. Чехова «Забыл», «Жених и папенька», «Утопленник». В заключение вечера Чехов поделился планами относительно создания театра нового типа.

12 декабря обращается с письмом к С. В. Рахманинову, в котором сообщает ему об организации Общества друзей Театра Чехова и просит разрешения воспользоваться его именем в составе этого общества (см. наст. изд., т. 1, п. 120).

1931

3 февраля основано Общество друзей Театра Чехова, в почетный комитет которого вошли С. В. Рахманинов, Ф. Жемье, М. Рейнгардт, И. С. Волконская, М. Моргенштерн, В. Н. Масютин.

30 марта заключает договор с Ш. Дюлленом на аренду помещения театра «Ателье» с 1 по 30 июня.

4 апреля концерт Чехова в зале Гаво. Играет инсценированные чеховские рассказы «Свидание хотя и состоялось, но...», «Жених и папенька», «Торжество победителя», «Утопленник», «Забыл».

«...Мы видели не одного Чехова-актера, но и Чехова — режиссера, толкователя, руководителя и, наконец, Чехова — создателя, «творца» тех пьес, которые он ставит, тех типов, которые осуществляет. Он заставил нас увидеть в Чехове-авторе глубины и тонкости, сочетания трагического комизма, которых мы, «простые смертные», не подозревали. [...] У Чехова все живет,

у него та настоящая «психологическая пауза», которая либо живет смыслом предыдущего слова, либо предсказывает будущее слово. Это та пауза, которая отличает личность от безличия, темперамент от безразличия, художественное чтение от простой грамотности. [...] Зал Гаво был полон, успех был большой и того свойства, который не может не радовать художника» (*С. М. Волконский*. — «Последние новости», 7 апр.).

«Чехов вел рассказ («Торжество победителя». — *М. И.*) от имени мелкого чиновника-подхалима, который временами преображается в величественную фигуру «его превосходительства», торжествующего свою победу над бывшим своим начальником. Большому артисту нетрудно играть одновременно две роли, но искусство Чехова заключалось в том, что роль генерала играл все тот же жалкий чинуша, и нужно было видеть, как торжествовала душа его превосходительства в дрожащей душе маленького чиновника. Сам же Чехов был за ними — в третьем плане, — откуда шел гоголевский смех» («Новая газета», 15 апр.).

До 14 апреля. Уезжает в Ригу на гастроли.

14 апреля рижская газета «Сегодня вечером» берет у Чехова интервью. «Я приехал за границу, — рассказывает Чехов, — желая пополнить свой багаж новым опытом и новыми материалами, которые так нужны мне для подготовляемого мною большого труда о театре».

17 и 18 апреля играет Хлестакова с актерами Театра русской драмы. «В зале все время царило то невидимое главное действующее лицо «Ревизора», которое, по мысли Гоголя, не должно было ни на минуту сходить со сцены. Это — смех. Смеялась публика, смеялись присутствующие на спектакле знаменитости. Застрельщиком по части этого смеха был... Макс Рейнгардт. Раскаты его громкого хохота из первого ряда заражали публику, которая от души вторила его непосредственному восхищению игрой артиста, которого в Европе он может считать своим театральным сыном» («Сегодня вечером», 17 апр.).

«Артист в гоголевском «Ревизоре» имел шумный успех. Его забросали цветами, после каждого акта следовали восторженные овации» («Последние новости», 23 апр.).

На спектакле присутствует Л. В. Собинов.

19 апреля играет Фрэзера с актерами Театра русской драмы.

21 апреля в Театре русской драмы Вечер Михаила Чехова. В программе — рассказы А. П. Чехова «Утопленник», «Жених и папенька», «Торжество победителя», «Свидание хотя и состоялось, но...».

22 апреля играет Фрэзера с Театром русской драмы в Двинске.

23 апреля играет Хлестакова в Риге. На спектакле присутствует Шаляпин. На фотографии, где изображены Чехов в гриме Хлестакова и Шаляпин, надпись: «Милому Мише Чехову, тонкому художнику! Спасибо за прекрасного Хлестакова. *Ф. Шаляпин*. 1931» (ЦГАЛИ, 2316.2.101).

24 апреля выступает в концерте с чтением монолога Гамлета.

26 апреля в Митаве выступает с инсценированными рассказами А. П. Чехова.

28 апреля выступает в Риге с рассказами А. П. Чехова. После спектакля уезжает в Париж (ЦГАЛИ, 2316.2.90, л. 7).

17 мая знакомство с Жоржет Бонер, которая становится его другом и помощницей в попытках создания русского театра. Ж. Бонер и М. Моргенштерн субсидируют Театр Чехова в Париже.

19 мая начались репетиции труппы Чехова на сцене театра «Ателье».

24 мая. И. К. Алексеев — М. П. Лилиной: «До сих пор я не был еще ни на одном спектакле, но был днем у Чехова на репетиции. Репетировали некоторые сцены Эрика и Гамлета. Молодые актеры, некоторые никогда не выступали на сцене. Не знаю, сколько он с ними работает, может быть, два месяца, но уже 1-го идут: «Эрик», «Гамлет», «Потоп», «12-я ночь»! Конечно, это страшная халтура, но у него нет денег (не для себя, для дела), и он думает заработать их своим выступлением. В труппе у него только трое или четверо настоящих актеров: Крыжановская, Бондырев, Асланов и Громов» (Музей МХАТ, оп. 385).

1 июня на сцене театра «Ателье» первый спектакль труппы Чехова — «Эрик XIV». На спектакле присутствует С. В. Рахманинов.

В статье, подводящей итоги парижского театрального сезона, режиссер Люнье-По обращает внимание на репертуар чеховского театра, на серьезность его творческих мечтаний («L'Avenir», 2 июня).

2 июня играет Эрика.

«Если судить артиста единственно с точки зрения той задачи, которую он сам себе поставил, то нельзя им не восхититься. [...] Его исполнение с начала и до конца наполнено сценическим содержанием, каждая фраза интонационно свежа и продумана глубоко, каждый жест не только сопровождает речь, но ее дополняет, а иногда говорит больше, нежели она сама» (*В. Ф. Ходасевич.*— «Возрождение», 3 июня).

3 июня играет Фрэзера.

«Каждая деталь необыкновенно проста, все сделано как будто из ничего, но все создает сложнейший рисунок. Чехов играет каждым словом, и каждым жестом, и еврейским акцентом, и даже каким-то еврейским голосом, и тем, как руки его бестолково хватаются за предметы, и тем, как трясется пенсне на его носу, и как гордо торчат его усики — воспоминание о минувшем благополучии, и как жалко мерцает легкая лысинка — след жгучих страданий маленькой души, и тем, как носит он свой пиджачок, на котором, кажется, пуговицы, карманы — и те играют с Чеховым вместе. И по мере того как разматывается этот бесконечный клубок, который так хорошо разработан, что кажется импровизацией, все ближе становится нам этот Фрэзер, наглый и трусливый, обозленный и нежный, хитрый и простодушный» (*В. Ф. Ходасевич.*— «Возрождение», 5 июня).

4 июня играет Эрика.

5 июня играет Мальволио.

Ходасевич в «Возрождении» (7 июня) пишет, что Чехов открыл «какую-то скрытую грусть, вечную боль и ущемленность в комической персоне Мальволио».

10 июня играет Фрэзера. После спектакля принимает участие в вечере, посвященном творчеству И. А. Бунина.

12 июня играет Гамлета.

13 июня выступает в инсценировках чеховских рассказов.

«В чеховском цикле является он на сцене четыре раза — и это суть четыре совершенно разных лица и четыре формы комического трагизма. Он превосходен в словесных интонациях «Утопленника» и, может быть, еще лучше — в мимике и жестикуляции — «Свидания», особенно в первой сцене, где бутылка, стакан и пивная струя играют с ним вместе. Еще примечательней Чехов в сцене («Жених и папенька».— *М. И.*) между отцом невесты и женихом, где комизм переходит в буффонаду, а буффонада в какую-то трагическую фантастику. Вообще, эта сценка — один из лучших и самых цельных моментов чеховского театра. [...] Но, конечно, наибольшей силы и мастерства достигает сам Чехов в «Торжестве победителя». В этом монологе (переосмысленном скорее в духе Достоевского, нежели Антона Чехова) особенно замечательны те места, когда Чехов сквозь речь рассказчика показывает и речь Курицына, о котором рассказывает. Чехов не преображается поочередно то в рассказчика, то в Курицына, но именно показывает обоих одновременно, одного сквозь другого, и делает это совершенно изумительно» (*В. Ф. Ходасевич.*— «Возрождение», 16 июня).

14 и 20 июня играет Гамлета.

«Что Чехов осуществит тот образ, который он по-своему задумал, образ живой, страстный, человеческий и трагический, было ясно не только по тому, что Чехов делал на сцене, но и по тому напряженному вниманию, с которым публика следила за каждым его словом, движением, жестом. Все чувствовали, что творимое Чеховым действие значительно и глубоко» («Последние новости», 14 июня).

«Труппа собирается в длительное турне по Прибалтике, в Чехословакию, в Польшу и Норвегию. [...] Последние спектакли в Риге имели исключительный успех, и десятки представлений «Ревизора», «Потопа» и Чеховского спектакля прошли с аншлагом. [...] В Париже усиленно посещали театр скандинавские журналисты, и теперь получены приглашения в Копенгагенский и Стокгольмский королевские театры. Получены приглашения в Италию. Были и предложения перейти на французскую сцену, но Михаил Александрович от таких предложений отказался: он находит, что русский театр за рубежом может существовать. Знаменитый шведский актер Ларсен не пропускал ни одного спектакля» («Последние новости», 20 июня).

Июнь. Играет Эрика — 1, 2, 7 (у.); Фрэзера — 3, 6, 8, 10, 14 (у.), 15, 17, 21; Мальволио — 5, 7, 9, 11, 19; Гамлета — 12, 14, 16, 20; инсценированные рассказы А. П. Чехова — 13, 18, 21 (у.).

1 июля. И. К. Алексеев — К. С. Станиславскому: «...гастроли продолжались три недели, закончились они плохо: долгами, в которые залез Миша. [...] Теперь Миша уехал отдыхать на воды и лечить голос, который натрудил. [...] Если у него останутся средства, он будет продолжать свои спектакли в Париже и на будущий сезон. Если... а нет, то неизвестно. Конечно, то, что он показал публике, ни в коей мере не удовлетворяет его самого. Он не мог осуществить свои планы. [...] Кроме того, он помогал Бондыреву, который бедствовал, Асланову, Громову с женой, которые бы без его театра сидели бы без дела. [...] Он отличный актер, но плохой режиссер и никудышный администратор» (Музей МХАТ, оп. 481).

Июль проводит в Бурбуле. Несколько дней гостит на даче у Рахманинова в Клерфонтене.

Из воспоминаний Ф. Ф. Шаляпина: «Когда в числе гостей бывал в Клерфонтене Михаил Александрович Чехов, Сергей Васильевич всегда просил его рассказать про Станиславского и МХТ. «Ох, обожаю я это»,— говорил он смеясь. Самыми его любимыми из этих рассказов были комические эпизоды из жизни театра с участием Станиславского, причем Чехов тут же неподражаемо имитировал своего учителя» (Воспоминания о Рахманинове. В 2-х т. Т. 2. М., 1967, с. 295).

25 июля. С. В. Рахманинов — Е. И. Сомову: «Вы спрашиваете меня про М. А. Чехова. Я его видел на сцене, где он производит великолепное впечатление, и видел его здесь, в «Павийоне», где он прожил несколько дней; и тут он произвел очень милое впечатление» (Лит. наследие, т. 2, с. 309).

Август — сентябрь живет в Гитранкурс.

А. Г. Бергстрем — А. И. Кириленко: «Когда я жил во Франции, Чехов снимал виллу под Парижем, там мы все вместе жили коммуной и проделывали массу упражнений под его руководством. Это было очень интересно!» (ГЦТМ, 424.241).

17 октября. И. К. Алексеев — М. П. Лилиной: «Миша начал репетиции в своем театре, и работают они там с 2—7, и с 9—11. Я хожу на репетиции. У них совсем новое предприятие: в расчете на иностранную публику они стараются избегать слова, заменив простой занимательной фабулой и ярким действием. [...] Мне их работа интересна, потому что в ней много музыки, все построено на ритмическом действии и потому близко к опере. [...] Тема пьесы, сочиненной самим Чеховым и Громовым, заимствована из русских сказок» (Музей МХАТ, оп. 395).

6 ноября генеральная репетиция сказки «Дворец пробуждается» для прессы.

9 ноября премьера спектакля «Дворец пробуждается». Постановка Чехова, он же играет Ивана-царевича.

«Едва ли не впервые приходится видеть русские сказки в столь мрачном, можно сказать, кошмарном обрамлении, и как далеки вопли и стоны персонажей отчетного спектакля от золотых петушков и песен поселян заповедного Берендеева царства! Погоня полублаженного Ивана-царевича за Красой ненаглядной,

его страшная, трагическая борьба с Кащеем и всеми злыми силами, его муки смертные, этот добродушный косолапый Леший, помогающий ему в его борьбе и умеющий только звериным мычанием выражать свои чувства, наконец, жуткая фигура Еремки, укравшего корону и Красу ненаглядную и дико отплясывающего во дворце,— все это полно для нас какого-то неожиданного нового значения» («Иллюстрированная Россия», Париж, 14 ноября).

19 ноября. И. К. Алексеев — М. П. Лилиной и К. С. Станиславскому: «Я был очень занят в период последних репетиций. Теперь начались спектакли, и день у меня освободился. Провалилась эта затея даже без треску. Русская пресса обложила, французская умеренно похвалила и подпустила иронию: упомянула о славянском изобразительном гении, о первобытной прелести спектакля и о галлюцинационной дикости некоторых сцен, пожалев, что все усилия и краски были приложены не к какой-нибудь шекспировской или еврепидовской трагедии. А публика, та и другая, не идет; в зале не больше ста человек, бывает, что и 50» (Музей МХАТ, оп. 397).

Спектакль «Дворец пробуждается», объявленный по 24 ноября включительно, из-за отсутствия сборов снимается.

С 20 по 27 и 29 ноября идет Вечер инсценированных рассказов А. П. Чехова.

«Из новых постановок мы увидели инсценировки двух чеховских рассказов: «Шампанское» и «Ведьма». В «Ведьме» Чехов «дал совершенно новый образ смешного, влюбленного в свою жену дьячка; по-своему изобразил бедную и скучную жизнь, даже глаза у него были не такие, как всегда. Правда, в рассказе дьячок не укутывает заботливо плечи жены и не целует украдкой ее роскошную косу, но эти подробности прибавляют к образу дьячка такую человеческую трогательную теплоту, что охотно прощаешь выдумку актера и режиссера. Вообще все отступления, все вставки Мих. Чехова так хороши, что победителя нельзя судить» («Последние новости», 20 ноября).

Из воспоминаний Жоржет Бонер: «Дьячок укрывается с головой, но все время под одеялом движется и издает звуки — рычание и кашель. Потом успокаивается. Вновь начинается движение одеяла. Образуется гора — это голова. На секунду видны рыжие волосы, потом один глаз. Одеяло надувается и снова опадает. Это похоже на вздохи больного животного. И вдруг становятся понятны глухие муки ревности старого человека. И прежде чем он сбросит одеяло и покажется, мы поймем, что он переживает» (ЦГАЛИ, 2316.3.61).

28, 29 (у.) и 30 ноября играет Фрэзера.

С 1 по 7 и 16, 17 декабря играет Фрэзера.

6 (у.), 8, 9, 10, 11, 12, 13 (у. и в.), 14 и 15 декабря играет в инсценированных рассказах А. П. Чехова «Забыл», «Ведьма», «Цилиндр». «В первой из этих картинок артист изображает господина, который вошел в нотный магазин и забыл, какую пьесу дочь поручила ему купить. Совсем особенный тип забывчивости: он не оттого забыл, что голова загромождена, нет —

это какая-то «вымытая» память, выстиранные мозги, в которых просто ничего нет. Эти белые глаза не то что «бездонные», а просто в них нет дна. В техническом отношении я бы сказал, что самое интересное (не только в этой роли, а в Чехове вообще) — это накопление мелких подробностей, но таких, на которые он как будто не обращает внимания, такие мелочи, которых он лишь касается и, не останавливаясь на них, точно забывает о них. Такую роль играют в данном случае те картонки и узелки, которые его загромождают: он их то складывает, то снова берет, то держит одну какую-нибудь в руке и как будто ищет, куда ее пристроить, но никуда не пристраивает, а продолжает держать на весу. Это дает впечатление, что рука «забыла» то, что хотела сделать. Такая огромная работа в мелочах, подпольная работа в области не фактов, а намеков. В этом секрет насыщенности роли, когда даже то, что кажется случайным, не может «говорить» иначе чем по роли, ибо роль проникла в плоть и кровь. В «Ведьме» артист дал образ дьячка скорее «по Достоевскому», нежели чеховский: жуткий, сумасшедший, печальный тип «духовного звания». В «Цилиндре», собственно, и действия нет — картинка в лицах. Сидит несколько человек перед сценой (что происходит, не видать, но слышно немножко музыки, пения), а перед ними человек в цилиндре (Чехов). На него нарекания, что он заслоняет, и требования снять «шапку». Обида, величественное безразличие к толпе. Замечательное создание: чванство совершенно пустое, как будто этот лоснящийся цилиндр высосал и переселил в себя все то, что было в этой убогой голове. Страшно становится перед человеческим ничтожеством, когда смотришь на некоторые создания Михаила Чехова» (*С. М. Волконский.* — «Последние новости», 10 дек.).

15 декабря закрывается зимний сезон Театра Чехова.

18 декабря дает прощальный концерт. Читает монолог Мармеладова и играет сцены из 3-го и 4-го актов «Ревизора».

1932

1 января. И. К. Алексеев — К. С. Станиславскому: «Потуги очистить театр от пошлости и поставить его в уровень с совершающимися в наши дни потрясениями, а может быть, и над ними, делал Миша. [...] Конечно, вся его затея с самого начала была обречена на провал. В этот раз его театр продержался всего два месяца и дал огромный убыток. [...] Теперь труппа его распущена. Громов пытается найти учеников, но вряд ли он их найдет. Остальные все без дела. Сам Миша живет с Ксенией Карловной у своего мецената (швейцарцы). Он грустен, озабочен, но не унывает и говорит, что хотя бы и в восемьдесят лет он никогда не устанет начинать заново. [...] На Париж он больше не рассчитывает и хочет начинать теперь не с больших постановок, а с маленького дела, со студии. Он говорит, что ты ему так и советовал всегда, но он тебя не послушался и набил

себе шишку на лоб. Меня судьба его театра очень интересует, потому что, если работать за границей в театре, то только с ним; все остальное пошлость и бездарность. Чехов и в чудачествах и ошибках остается талантливым и смелым. У него есть чему поучиться» (Музей МХАТ, оп. 485).

31 января в Москве, в МХАТ 2-м, состоялось совещание «О творческом методе театра».

Из выступления А. И. Чебана: «Необходимость и целесообразность создала коллективную режиссуру, и Чехов всячески поддерживал и помогал этому сам, помогал настолько, насколько хотели этого режиссеры, в той или иной комбинации. Актеры всегда этого хотели. Чехов в процессе роста режиссеров всегда был очень активен как мастер сцены, но в то же время ни разу не писал своей фамилии ни в программах, ни в афишах. Чехов, вслед за Вахтанговым, возненавидел натурализм и бытовизм в театре, возмечтал о классике, о трагедии, о фантастике, тем более что в те годы современная драматургия только лишь нарождалась и художественное ее качество было очень невысокое, имел очередную постановку — «Гамлет» и намечал в будущем классический репертуар: «Фауст», «Юлий Цезарь», «Смерть Иоанна Грозного», «Дон Кихот», «Сказку» как музыкальную пантомиму. Чехов повел занятия с труппой по развитию техники актера для классического репертуара. Он повел занятия по ритмике движения, о чем, между прочим, имеется много вахтанговских записей. [...] Тут были занятия по имитации в борьбе с натуралистическим переживанием. Были на репетициях занятия рабочим жестом, открывающим эмоции актера в том или ином куске роли». А. И. Чебан подводит итог тому, что он «получил от Чехова как художник сцены: 1) тренировку себя, как актера, как инструмента, на занятиях; 2) вкус к юмору в ролях и в жизни; 3) понятие о ритме как об ощущении целого; 4) вкус и технику к образности, страстность в ролях и единство противоположностей в ролях — комического и трагического; 5) вкус и технику речи — звучание и скульптура речи; 6) вкус и технику в четкости движений — скульптурность; 7) сознание и ви́дение того, что я делаю на сцене, чувство публики; 8) осознание репетиционного режиссерского процесса в целом и в его этапах» (ГЦТМ, 424. 36).

Январь. Ведет переговоры с директором Театра русской драмы в Риге А. И. Гришиным о возможности своей работы в Риге (см. наст. изд., т. 1, п. 127).

28 февраля приезжает в Ригу.

1 марта рижская газета «Сегодня» публикует интервью с Чеховым, где он делится планами своей работы в Национальном театре и Театре русской драмы. О своей работе в Париже он сказал: «Я поставил ряд спектаклей в Париже в своем театре, где попытался пойти по новому пути. Этот опыт научил меня очень многому, гораздо большему, чем я думал. Конечно, были допущены ошибки, но этот опыт и эти ошибки еще более укрепили меня в том, что я стою на истинном пути».

Март. Ставит с актерами Национального театра «Эрика XIV». В Театре русской драмы репетирует Хлестакова и ставит «Двенадцатую ночь» (ЦГАЛИ, 2316.2.91, л. 8, 10).
8 марта премьера «Эрика XIV» в Национальном театре.
10 марта играет Эрика.
«Свою роль он сделал несколько по-иному, и внешне и внутренне. [...] Замечательны паузы Чехова, внезапные громкие взлеты и столь же внезапные падения. Слово застревает в горле, обрывается в бормотании, шепоте. Какой он напуганный, недоверчивый! Часто — совсем дитя» («Сегодня», 11 марта).
11 и 14 марта играет Эрика.
12 и 13 марта играет Хлестакова в Театре русской драмы.
15 и 18 марта играет Мальволио в своей постановке «Двенадцатой ночи» в Театре русской драмы.
«Фантазия и громадное природное чувство юмора позволяют Чехову в каждой роли давать блестящие импровизации, и иногда кажется — тут же на сцене, без подготовки. Они приходят, очевидно, мгновенно, иначе трудно было бы понять эти бесконечные, каждый раз новые вариации в одной и той же роли. Не помню, была ли у Чехова до вчерашнего вечера эта бесподобная выдумка — старчески старательные, непрерывные поиски Мальволио руки Оливии, чтоб прикоснуться к ней губами. Оливия всякий раз руку отнимает, но Мальволио это не смущает — он считает это случайностью и ищет руку с другой стороны. [...] И рука его, ничего не найдя, остается обескураженная на подлокотнике кресла, на столе, в воздухе — без дела, но удивительно говорящая. [...] А сцена в «живом» кресле с чтением письма! Она сплошь сочинена, но как восхитительно сочинена — с этим беспокойным прислушиванием к чириканью птиц, вопросами «Кто тут?» и умиротворенным повторением того, что подсказывают Мальволио сзади — «птица». [...] А самое чтение, эта внезапно подымающаяся лохматая бровь и усмехающийся под ней восхищенный идиотский серый глаз! [...] Наконец, весь он, несчастный рамоли, со своим безжизненным серым лицом, с огромной губой кретина и тонкими черными кривыми паутинными ножками, над которыми забавно ежится и поджимается худой старческий зад. [...] Как режиссер Чехов дал спектаклю живой темп, ритм, блеск, движение, смех. Перестановки почти молниеносны» («Сегодня», 17 марта).
23 марта играет Фрэзера в Театре русской драмы.
30 марта записывает в альбом местного собирателя автографов А. Н. Максимова: «Вы просите написать Вам мой девиз. У меня нет «моего» девиза, но то, к чему я стремлюсь, можно выразить приблизительно в таких словах: есть общая мировая цель. Она распадается на бесчисленное количество меньших целей. Каждый человек, пришедший на землю, может исполнить предначертанные *ему*, именно *ему*, задачи, ведущие к осуществлению общей мировой цели. Понять *свои* задачи и постараться выполнить их — вот, если хотите, мой девиз. Это бесконечно трудно, но труд этот вознаграждается *щедро*. Но не думайте, что

я уже достиг чего-нибудь в этом смысле. Я пишу о *стремлении* моем, но не о *достижении*» (ГЦТМ, фонд автографов, 298626.133).

10 апреля играет в «Ведьме» и «Забыл».

11 апреля играет Фрэзера с Театром русской драмы в Либаве.

12 апреля играет Мальволио в Либаве.

Газета «Сегодня» публикует интервью с Чеховым о его работе над «Смертью Иоанна Грозного»: «...каждую классическую пьесу можно, так сказать, осовременить. Нельзя сделать современным ее сюжет, нельзя сделать современными всегда внешние формы ее постановки, но можно обострить ее в художественном отношении, можно приблизить ее дух к пониманию современного зрителя. Так именно мы и подошли к «Смерти Иоанна Грозного». Ведь Грозный умирает только в самом конце пьесы, чуть ли не на ее последней странице. Мы думали над этим и поняли, что речь идет вовсе не о физической смерти грозного царя, а о его душевной, внутренней кончине».

23 апреля играет Иоанна Грозного на премьере «Смерти Иоанна Грозного» А. К. Толстого в Национальном театре. Режиссеры — Чехов и Громов, художник — А. Циммерман.

«Иоанн, созданный изумительной фантазией Чехова, незабываем. Он выдержан во всех подробностях во внешнем рисунке и внутреннем переживании, сгущенном порой до жуткости. Когда под невидимый хор бледнеет тьма и угасает таинственное мерцание огней, еще в сумерках слышатся старческие всхлипывания — беспомощные, возбуждающие жалость. [...] Пороки и страсти, тревога ума и сердца, болезни тела и духа подточили его силы, и он живет, как двигался бы живой труп, с непроизвольными уклонами и поворотами, с неожиданными и беспомощными вспышками энергии — жалкая тень Грозного. Замечателен грим Грозного. Старческая маска сделана с необычайным мастерством. Какое-то тусклое, омертвелое выражение в нем соединяется с отблесками дикой воли. [...] Иоанн похож порой на жестокого мечтателя, заблудившегося в неограниченных возможностях и в произволе власти [...]. Жалкий, полувыживший из ума, забрызганный кровью, он чувствует напрасность своего своеволия и гибель своей самодержавной мечты» («Сегодня», 25 апр.).

26 апреля играет в рассказах «Ведьма» и «Забыл».

14 мая в Двинске играет «Утопленника», «Жениха и папеньку», «Ведьму» и «Забыл».

26 мая приезжает в Каунас (тогда столица Литвы, бывш. Ковно) по приглашению директора Литовского государственного театра А. М. Жилинского.

28 мая дает интервью каунасскому еженедельнику «7 дней искусства» (см. наст. изд., т. 2).

30 и 31 мая играет в Каунасе «Ведьму», «Жениха и папеньку», «Забыл».

3 и 5 июня играет Фрэзера в Литовском государственном театре.

4 июня играет «Ведьму», «Жениха и папеньку», «Забыл».

10 июня уезжает в Ригу.

Лето проводит в Латвии — сначала в Балдоне, затем в Ассерне. Работает над книгой об актерском мастерстве.

30 июля газета «Сегодня вечером» пишет: «Чехов во время отдыха работает. Ведь зимой Чехов должен будет делить себя между Ригой и Ковно, а в Риге к тому же еще между Национальным театром, Театром русской драмы и вновь учрежденными при Союзе латышских актеров театральными курсами. [...] Главная работа Чехова идет сейчас над «Гамлетом», в котором рижане увидят М. А. Чехова в конце сентября в Национальном театре. [...] Второй постановкой М. А. Чехова в Национальном театре будет «Скверный анекдот» Достоевского. [...] «А играть я буду,— весело вставляет М. А. Чехов,— в «Скверном анекдоте» по-латышски!»

7 августа уезжает в Каунас, где ведет занятия с актерами Литовского государственного театра по технике актерского мастерства. С 18 августа по 29 сентября проведено 15 занятий. Параллельно репетирует «Гамлета» в Литовском государственном и латвийском Национальном театрах.

3 сентября газета «Сегодня» сообщает, что Союз латвийских актеров открывает в предстоящем сезоне театральную школу: «В школьных занятиях много времени будет отдано практическим работам, которые будут вестись под руководством М. А. Чехова и В. А. Громова. При школе открывается специальный курс (семинарий) для профессиональных актеров, желающих пополнить и освежить свои театральные знания».

7 октября дает интервью еженедельнику «7 дней искусства»: «Гамлет» предоставляет так много творческого материала, что уже само собой стимулирует решимость победить эти трудности. Пьеса так скомпонована, что импульсы действий главного героя непосредственно выплывают из того духовного мира, который раскрыт в образе отца Гамлета. Нас занимала идея: как чисто духовный импульс может вызвать в главном герое максимальное волевое напряжение; как из Гамлета (равнодушного скептика, каким обычно он изображается на сцене) сделать сильную, активную, полную жесткой воли фигуру. Во-вторых, мы усмотрели в пьесе оптимистическую сторону той трагедии, которая разыгрывается в процессе борьбы. Между собой борются злое начало — король и его приближенные, и доброе начало — Гамлет и его друзья. Эта борьба проявлена в пьесе необыкновенно ярко. Победа доброго начала есть та сила, которая укрепляет и очищает человека. [...] В борьбе со злом Гамлет и сам вырастает как человек воли. Физическая смерть короля в конце пьесы есть последнее мгновение в целой цепи дворцовых смертей. Параллельно цепи этих дворцовых смертей Гамлет переживает подъем своего жизненного тонуса. Смерть Гамлета в конце трагедии является высочайшим символом духовного рождения. [...] Наконец, мы выбрали «Гамлета», желая найти классической трагедии такую форму, которая соответствовала бы мышлению современного человека».

11 октября премьера «Гамлета» в Литовском государственном театре. Постановка Чехова, художник — М. В. Добужинский. В роли Гамлета — А. М. Жилинский.

21 октября играет Гамлета в своей постановке в Национальном театре в Риге. Художник — А. Циммерман.

«В нем меньше внешней красивости, больше внутреннего благородства, строгого горения [...]. Острый, пронизывающий взор тоскливых глаз, небольшая фигура, тусклый, порой полухриплый голос уклоняются от классической или романтической картинности образа. [...] Гамлет Чехова — Гамлет совершенно новый, Гамлет нашего времени, вырванный из старой среды, освобожденный от былых рефлексий и мучений» («Сегодня вечером», 22 окт.).

2 ноября в Каунасе читает лекцию актерам Литовского государственного театра о технике актерского мастерства.

7 ноября в Тарту играет в «Ведьме», «Утопленнике», «Забыл».

8 ноября в Таллинне выступает с той же программой.

9 и 10 ноября в Таллинне помимо рассказов А. П. Чехова включает сцены из «Ревизора» и монолог Мармеладова из «Преступления и наказания».

11 ноября в Тарту играет сцену из «Преступления и наказания», «Жениха и папеньку», «Торжество победителя».

12 ноября возвращается в Ригу. Репетирует «Село Степанчиково» в Театре русской драмы.

25 ноября премьера «Села Степанчикова» в постановке Чехова, он же играет Фому Опискина. Художник — С. Н. Антонов.

«Когда Чехов — Фома, маленький, горбоносый, с выгнутым вперед тяжелым подбородком, белобрысый, с косичкой на затылке, мягкогрудый, с асимметричными глазами, из которых один совершенно закрыт — осталась только косая серая щелочка (грим вообще бесподобный), — появляется в первом акте в своем халате и с притворным равнодушием скрипучим ржавым голосом тихо произносит свои первые слова, — перед вами совершенный облик Тартюфа. Но Фома не только Тартюф, не только ханжа и лицемер; долгие годы шутовства сделали его еще и юродивым, хотя тут масса притворства: прикрикните на него, и он спрячется» («Сегодня», 27 ноября).

8 декабря играет Фому Опискина с Театром русской драмы в Либаве.

Декабрь работает в Литовском государственном театре.

1933

С 12 января по 14 февраля проводит четырнадцать занятий по технике актерского мастерства с актерами Литовского государственного театра.

18 января Чехов, Соловьева, Жданова, Добужинский и Жилинский отправляют телеграмму Станиславскому в связи с его 70-летием: «Поздравляем дорогого Константина Сергеевича, все-

гда любим, помним великую мудрость гениального художника, учителя» (Музей МХАТ, КС, 10473).

14 марта премьера «Двенадцатой ночи» Шекспира в Литовском государственном театре. Постановка Чехова, художник — С. Ушинскас.

14 апреля приезжает в Варшаву на гастроли.

16 и 17 апреля играет «Ведьму», «Утопленника», «Забыл», «Торжество победителя».

17 апреля телеграфирует жене: «Хорошо, однако, Ревель значительно теплее; по-видимому, серьезно судят. Обнимаю, целую сердечно» (ЦГАЛИ, 2316.3.40).

18 апреля играет «Жениха и папеньку», «Свидание хотя и состоялось, но...» и сцену из «Преступления и наказания».

Телеграфирует жене: «Понедельник прекрасно, сегодня новая программа. Благодарю письмо, обнимаю» (там же).

«Я хотел говорить о гриме Чехова, но грима у него, собственно, нет. Кажется, у него в запасе множество живых человеческих лиц, которые он надевает по желанию. Чем достигается такое, я бы сказал, «одухотворение грима»? Тем ли, что каждая проведенная гримировальным карандашом черточка не случайна, но до конца продумана и обоснована ролью, художественным ли мастерством исполнения и мимикой, — но каждый раз перед вами новые черты лица, то изможденные, то одутловатые, и, кажется, даже новая форма головы. Но на этом не кончается его метаморфоза. Не только голова, но все тело у него способно менять свою форму, сжиматься и вырастать по желанию. Вы не знаете, какие у него в действительности руки, потому что в каждой роли они меняются, становятся то костлявыми руками старика, то дрожащими потными руками пропойцы, то безвольными рассеянными руками обывателя. Но что самое удивительное, вместе с внешним обликом меняется и его голос, точно он обладает несколькими тембрами и может по желанию менять его высоту» (ЦГАЛИ, 2316.2.91, л. 136).

19 апреля телеграфирует жене: «Отзывы блестящие, большой интерес. Счастлив, целую, люблю» (ЦГАЛИ, 2316.3.40).

Апрель — май работает над постановкой «Ревизора» в Литовском государственном театре.

Из записей актера Р. Юкнявичуса репетиций «Ревизора»: «Начало 1-го действия. Все в смысле: «Враг приближается». Все пришли к городничему утром, ставни еще закрыты. Комната маленькая и тесная (давка, теснота и полутьма). Это известие — единственный *случай* в их жизни, и в первый раз «враг приближается». [...] Внутренне можно взять как прислушивание к издали приближающемуся. Каждый на каждого смотрит — кто первый предаст? Городничий сообщает известие, а сам ищет, кто жулик. Мистика городничего. Каждое слово имеет значение: «пришли, понюхали — и пошли прочь». Он чиновников совершенно заколдовал: сами себя пугаются. Говорите про крыс не столько чиновникам, сколько про них» (МТМ, 2196). Из режиссерского экземпляра «Ревизора»: «Моя задача: чтобы все *сыграли*, а не доложили. [...]

Хлестаков — не виноватость, а гениальность. Хлестакову — долой рассудок. Избегать глаз Осипа. И движения, как речь,— начал движение и не кончил. [...] Избегать логического ударения речи и мысли. Нет ни конца, ни начала — все вдруг. Ничего не делает — начинает, бросает, легко сквозь все проходит, каждое предложение — экспромт. Почтмейстер — франт, подражает Хлестакову. Оба *рисуются*» (МТМ, 5278).

7 июня в помещении латвийского Национального театра играет сцену из «Преступления и наказания», рассказы А. П. Чехова.

11 и 14 июня проводит в Сигулде семинар с латышскими актерами по системе Станиславского. Тема занятия — «Путь к сознательному вдохновению».

13 июля семинар в Сигулде. Речь идет о движении, слове, фантазии: «Фантазия на какую бы то ни было тему не имеет конца и предела. Нет конца и нет совершенства, потому что в мире фантазии один образ лучше другого. [...] Вкус. Отказаться от готового и сделанного и взяться за новое. Это развитие вкуса». Дает актерам упражнения. Говорит о трех периодах развития роли: зачатии, созревании и рождении.

23 и 26 августа семинар в Сигулде. «Можно свои слова на сцене выбрасывать хаотически, но если мы чувства свои ощутим как краски, то актер будет художником, рисующим словом, как красками. Краска есть чувство, и чувство не может быть без краски. [...] Красное — сильный темперамент, беспокойный. Волевое устремление, звук «р» и «п» очень красен. Он кричит, радуется, возбуждает волю».

29 августа последнее занятие в Сигулде. Тема — «Художественный образ и развитие актера как личности».

26 сентября премьера «Ревизора» в Литовском государственном театре. Постановка Чехова, художник — М. В. Добужинский.

Из записей Р. Юкнявичуса: «Ревизор» — острый гротеск. Декорации М. Добужинского — старая, запущенная комната с битыми стеклами, сохнущим бельем и перекосившейся дверью. Потолок подпирали две раскрашенные, как верстовые столбы, колонны, на ободранной стене висел засиженный мухами портрет Николая I. Над всем этим нависли огромный ободранный фрак и латаное тряпье. Режущее сочетание зеленых и красных тонов» (МТМ, 2196).

После спектакля «Ревизор» литовская печать обвинила Чехова «в коммунистической тенденциозности и агитации».

4 октября посылает молодежи Литовского государственного театра письмо, в котором раскрывает понятие «атмосфера» (см. наст. изд.).

16 октября рижская газета «Сегодня» поместила статью Добужинского «О постановке «Ревизора» в Литовском государственном театре»: «Чеховская постановка «Ревизора» [...] вызвала много толков и споров и показывает и то, как жизненна сама комедия, и то, как все, выходящее из рамок обычного театрального представления, кажется чем-то колеблющим привычные основы, чуть не революционным. [...] Между тем постановка

эта при всей ее «передовитости» построена на внимательном внутреннем подходе к образам Гоголя и к существу самой комедии. [...] Истинное искусство не должно бояться ошибок и не должно стремиться угодить, понравиться, а в таких индивидуальных случаях, как постановка М. А. Чехова «Ревизора», отдельные неудачи не могут умалить значительности этой огромной работы».

Ноябрь. Репетирует с актерами латвийской Национальной оперы «Парсифаль» Вагнера.

1934

Январь. Врачи диагностировали у Чехова стенокардию.

Март проводит в клинике у профессора В. Н. Клименко. Занимается здесь планом постановки «Парсифаля». К генеральной репетиции выписывается из клиники.

Из интервью газете «Сегодня вечером»: «Я в опере стремлюсь использовать все ее возможности, чтобы создать нечто такое же грандиозное, как замысел Вагнера. Весь спектакль должен пройти «маэстозо», впрочем, это единственно возможный подход к «Парсифалю».

14 марта премьера «Парсифаля». Постановка Чехова, дирижер — Т. Рейтер, художник — Л. Либерт.

«На сцене Национальной оперы мы уже давно не видели столь тщательно, артистически серьезно отработанную, сценически блестяще воплощенную оперную постановку» («Часовой Латвии», № 12).

30 марта выезжает в Каунас.

15—16 мая государственный переворот в Латвии и установление военной диктатуры. Чехова начинают преследовать как советского подданного.

Июль живет в деревне под Ригой.

Вл. И. Немирович-Данченко — Л. Д. Леонидову: «Слыхал, что Вы затеваете поездку в Америку с Чеховым и Рощиной-Инсаровой. [...] Кстати, о Чехове. Прошел слух, что он возвращается в Москву — к Мейерхольду!! Скажите ему, что двери Художественного театра ему раскрыты» (*Немирович-Данченко,* т. 2, с. 419).

Август. Из воспоминаний Ж. Бонер: «Миша чувствовал себя плохо, но много работал. Писал статью о постановке «Короля Лира» (ЦГАЛИ, 2316.3.22).

Сентябрь. По предписанию врачей едет в Италию.

Октябрь. Приезжает в Берлин, где ведет переговоры с антрепренером Л. Д. Леонидовым по поводу поездки в США.

С 10 октября лечит голосовые связки в Берлине.

С 24 октября проходит курс лечения на курорте в Сальсомаджоре, в Италии.

Декабрь. Едет в Париж, где начинает подготовку к гастролям в Америке. Играет в «Ревизоре» и «Гамлете» с труппой, которая едет с ним в Америку.

15 января чеховская труппа едет на гастроли в Брюссель.

18 января играют в Брюсселе «Ревизора».

19 января в газете «L'Independance Belge» помещено интервью с Чеховым, в котором он рассказывает о своей работе в Риге, о постановке «Парсифаля», о педагогических занятиях.

28 января играет Хлестакова со своей труппой в Париже в театре «Марэ».

29 января. С. В. Рахманинов – Е. И. Сомову: «Вчера вечером был на премьере «Ревизора» с Чеховым, которого через неделю везут Вам в Америку. Чехов только местами удивительно хорош. А если где нехорош, то от переигрывания. Недурен городничий. Остальное — одно горе. Сплошной шарж. В общем — разочарование. Сейчас буду обедать с Чеховым» (Лит. наследие, т. 3, с. 38).

30 января. Т. С. Конюс — Е. И. Сомову: «Папа* очень просит Вас встретить Михаила Александровича Чехова, который выезжает на пароходе «Lafayette» 6-го февраля. Он по-английски почти не говорит и очень боится New York'a, таможни, просмотра паспортов и вообще всяких формальностей» (там же, с. 260).

6 февраля отплывает со своей труппой в Нью-Йорк.

14 февраля прибывает в Нью-Йорк.

16, 18, 19, 20 (у.) и 23 февраля играет Хлестакова на сцене нью-йоркского театра «Мажестик».

21 февраля. Е. И. Сомов — С. В. Рахманинову: «...Чеховых я благополучно встретил, и они нам очень понравились. От себя скажу, что мне доставляет огромное наслаждение общаться с таким невероятно деликатным и душевно тонким человеком. Видно, чеховские души сотканы из одного и того же материала. [...] Вожусь с ними довольно много, помогаю устроиться им получше, а то оба они не очень-то практичные люди. [...] Музыкальны и очень любят музыку. Я достал им билет на тосканиниевский концерт из брамсовского цикла, и они оба остались в восторге. Сегодня идут на второй его концерт и услышат Хейфеца, которого ни разу не слыхали. Талантливый он человек — Михаил Александрович! Видали ли Вы его иллюстрации к им же написанным сказкам? Очень талантливо и то и другое» (там же, с. 264).

24, 28 и 29 февраля играет в инсценированных рассказах А. П. Чехова.

4 марта. Е. И. Сомов — С. В. Рахманинову: «Спектакли Чехова [...] продолжают делать хорошие сборы и, что примечательно, на этих спектаклях каждый раз встречаешь довольно много американцев. Видимо, искусство Чехова выше барьера чужого языка» (там же, с. 265).

9 марта. С. В. Рахманинов — Е. И. и Е. К. Сомовым: «Я знал, что он вам понравится, а если вам удастся раскачать его как-нибудь

* С. В. Рахманинов.

на разговор, ну, скажем, на воспоминания о Станиславском, о его репетициях с ним «Ревизора», то вы будете вознаграждены. Попробуйте. Пока что кланяйтесь им от меня и следите, чтобы его как-нибудь не нагрели в связи с каким-нибудь новым предложением» (там же, с. 43—44).

16 марта по просьбе Беатрис Стрейт проводит с ней занятие по актерскому мастерству.

Март. Играет Хлестакова — 2, 8, 13, 15; в инсценированных рассказах А. П. Чехова — 3, 12, 17, 24; Фрэзера — 25, 26, 27 (у.).

3 апреля. С. Л. Бертенсон — О. Л. Книппер-Чеховой: «Только что в Нью-Йорке закончились гастроли так называемой труппы артистов МХТ, куда входят Чехов, Павлов, Хмара, Соловьева, Крыжановская, Жилинский и Греч. Остальные собраны не знаю откуда, и имен их я не знаю. Антреприза Л. Д. Леонидова и Юрока. Судя по газетам, они имели хороший успех, но от людей, которым я верю и которые видели их спектакли, я знаю, что хорошо играет лишь Миша и иногда Павлов. Все же остальное второсортно. Возможно, что они приедут и в наш город. Сейчас они в Филадельфии» (Музей МХАТ, К-Ч, 860).

4 апреля. Е. И. Сомов — С. В. Рахманинову: «Милейшие Чеховы уехали гастролировать в Филадельфию и Бостон. К сожалению, русская колония и там и в Бостоне невелика, а американцы, несмотря на великолепные отзывы газет, которые пишут, что не следует смущаться незнакомства с языком, ибо, и не понимая текста, можно наслаждаться игрой этих удивительных артистов, все же посещают спектакли, как пишет Михаил Александрович, не в очень большом количестве. Боюсь, что Юрок, не сделав на них денег, не захочет привезти их на будущий год и мы лишимся этого наслаждения» (Лит. наследие, т. 3, с. 265).

Апрель. Играет в Филадельфии и Бостоне Хлестакова, Фрэзера и чеховские рассказы.

13 июня. Е. И. Сомов — С. В. Рахманинову: «...сегодня опять концертное выступление Чехова и некоторых других артистов в отрывках из Достоевского, А. Толстого, А. Чехова, Г. Успенского и Шекспира. На этот раз доход с концерта пойдет в пользу самих участников, ибо всем им надо подработать немного» (там же, с. 265).

Из воспоминаний Ж. Бонер: «Миша читает доклад в Музее Рериха в Нью-Йорке. Читает монологи из «Преступления и наказания», «Гамлета», «Ивана Грозного» (ЦГАЛИ, 2316.3.22).

Осень. Подписывает контракт с Беатрис Стрейт и ее родителями, английскими меценатами Элмхерст, на организацию театральной студии в Англии.

Из воспоминаний Г. С. Жданова: «Нью-Йорк и американская пресса сразу оценили актерский гений Чехова. [...] В то время существовал еще единственный постоянный ансамбль «Групп тиэтр». Дирекция этого театра предложила Чехову вступить в их театр в качестве режиссера и педагога. Но М. А. отказался, так как в это же время получил предложение организовать свой театр-студию» (ЦГАЛИ, 2316.2.81, л. 3—4).

Октябрь. Переезжает в Англию (ЦГАЛИ, 2316.3.22).

1936

Январь. Из воспоминаний Жданова: «Дартингтон-холл — необычайно интересная организация: на юге Англии, в Девоншире, около старинного города Тотнес, мистер Элмхерст (англичанин) и его жена Дороти Элмхерст (американка) организовали огромный центр, в котором заняты были 4000 человек разных профессий, состоящий из разных отделов: сельскохозяйственный по новейшим американским принципам, легкая индустрия, лесопильный завод, производство особого высококачественного сукна и пр. [...] Задуман был большой художественно-артистический центр с летними фестивалями в будущем. [...] Организован был театр, перестроенный из старинного амбара, и большой театр на открытом воздухе. Театр Чехова должен был быть студией и школой и постепенно превратиться в постоянную труппу» (ЦГАЛИ, 2316.2.86).

«Через шесть месяцев после приезда в Дартингтон набрали 20 студентов и открыли школу» (*Б. Стрейт.* — ЦГАЛИ, 2316.3.72). «Основной работой студии становится попытка создать новый тип актера, режиссера, автора и художника. Не меньшее значение будет иметь аудитория — новой формации. [...] Актер — режиссер и автор пьесы, артист нового типа, должен нести моральную ответственность за то, что возникает в душах зрителей. Создать новый тип героя, новый тип пьес, новый тип аудитории. Курс должен длиться свыше трех лет. Первые 12 месяцев рассматриваются как испытательные; за это время должен быть произведен тщательный отбор» (ГЦТМ, 376.8).

4 марта доклад Чехова.

«Он выступал перед группой артистов-любителей Дартингтона свободно и легко» (*Ж. Бонер.* — ЦГАЛИ, 2316.3.22).

15 и 16 мая в Дартингтон-холле читает лекцию об искусстве группе будущих учителей.

5 октября начало первого семестра занятий в Студии Чехова в Дартингтон-холле.

6 октября занятие посвящено воображению: «Я вижу образ в моем воображении... я способен делать с этим образом все, что хочу... посредством моего воображения я могу делать мой образ старше и старше, а потом — моложе и моложе... Я могу изменить не только его внешность, но я могу изменить его душу. [...] Мы никогда не должны забывать, что одна из наших технических способностей — это быть удивленными и активными в мире воображения» (из записей секретаря Чехова Д. Х. дю Прей).

16 октября занятие посвящено атмосфере.

28 октября лекция посвящена необходимости развития гражданственности у актеров.

5 ноября занятие посвящено «ви́дению чувств».

6 ноября объясняет студийцам, что такое «излучение атмосферы».

7 ноября. Из стенограммы занятия: «Одаренность, талант, вдохновение и интуиция придут, и придут в большой степени, если мы будем работать. Мы не должны ждать момента озарения.

[...] Актер всегда должен знать, что, даже покидая сцену, он через других продолжаст играть. Например, король Лир — даже когда его нет на сцене, его мелодия играется другими и звучит все время» (там же).

10 ноября занятие посвящено речи и жесту.

«Даже тишайший шепот должен восприниматься как жест» (там же).

20 ноября. Из стенограммы занятия: «Если вы художник и хотите играть старика, вы должны [...] чувствовать старость во всем — старая земля, старые деревья, старые животные, старые мысли. Когда у меня есть чувство старости в главном, я могу дать публике больше, чем только «старого джентльмена...» (там же).

21 ноября начинает со студийцами работать над английской народной сказкой «Золотой конь» (там же).

1937

Весной приглашает в студию для совместной работы актера Г. С. Жданова. «Во время нашей работы, уроков, лекций, репетиций делались записи, собрано было много материала, и на базе этих практических материалов М. А. Чехов писал свою книгу *» (ЦГАЛИ, 2316.2.81).

7 марта присутствует на концерте Рахманинова в Лондоне.

8 марта обедает у Рахманинова.

С. В. Рахманинов — Е. И. и Е. К. Сомовым: «Чеховы своей жизнью в Англии очень довольны, и здоровье его, если им верить, здесь окрепло» (Лит. наследие, т. 3, с. 72).

28 июля в письме Рахманинову Сомов приводит выдержки из письма к нему Чехова: «Вам уже известно, что Элмхерсты люди необыкновенные во всех отношениях. Имея необыкновенные материальные возможности, они имеют и идеалы: что в наше время так странно, и они имеют волю к проведению в жизнь своих идеалов, что, пожалуй, еще странней... Они хотят создать большую международную организацию, которая была бы в руках самих артистов (всякого рода искусств), служила бы артистам, а не эксплуатировала бы их... Строгое изучение вопроса и большая, может быть, многолетняя подготовительная работа должна быть произведена, прежде чем может быть сделан первый шаг в этом направлении. Нужна небольшая группа людей, которые взяли бы на себя труд подготовить план компании. Разумеется, нужны деньги, и большие, для этого. Деньги эти есть. Вопрос в людях. Эта идея Элмхерстов (и особенно Беатрисы) уже давно существует и зреет в их умах, но до сих пор они не видели конкретного подступа к ней. Теперь, начав в Дартингтоне театральное дело, они, естественно, задали себе (и мне) вопрос: не время ли начать подготовительную

* «О технике актера».

работу? Кто мог бы быть тем человеком, который взял бы на себя труд помочь в проведении первых шагов? Не догадываетесь? Странно! Итак, назвав Вас, дорогой Женечка, я вместе с тем: 1) положил конкретное начало всему делу, 2) поджал хвост, ибо не знаю, что Вы скажете на все это. Дартингтон — место практическое, и после моего предложения касательно Вас был немедленно создан следующий план: пригласить мистера Сомова в Дартингтон для переговоров в сентябре и, буде переговоры пойдут благоприятно, приятно и благополучно, предложить мистеру Сомову принять участие в качестве административно-организаторской силы в создаваемой здесь театральной школе и позднее театра, руководимых неким Моившей Чеховичем... Скоро приезжает в Америку наша школьная представительница для экзаменационных работ. Она явится к вам, Женечка, с тысячью поклонов и с разговором об этом... Прежде чем наша представительница переступит порог Вашего дома, я должен знать, что Вы думаете о дартингтонском Вам предложении. Женечка, дорогой, садитесь за стол и пишите скорее мне: «да» или «нет»... Конечно, никакое «да» или «нет» Вас решительно ни к чему не обязывает — это есть частная переписка друзей» (там же, с. 288).

1938

25 января посылает Станиславскому телеграмму от имени Чеховской студии, приветствуя его с 75-летием со дня рождения (см. наст. изд., т. 1, п. 164).

8 декабря. Из дневника К. А. Сомова: «...оказывается, школа театра Чехова из Дартингтона переводится в Америку и Женя Сомов получает там место администратора» (К. А. Сомов. М., 1979, с. 434).

Декабрь. Переезд студии из Дартингтона в США, вызванный напряженностью обстановки в Европе в связи с активизацией немецкого фашизма.

25 декабря. Телеграмма Чеховых из Америки Ж. Бонер: «Поздравляем Новым годом и Рождеством. Наилучшие пожелания успеха в театральной деятельности. Пишите: Риджфилд, Коннектикут. Любим — *Ксения, Миша*» (ЦГАЛИ, 2316.3.22).

1939

Начало года. Студия, преобразованная в Театр Чехова, обосновывается в Америке.

Из воспоминаний Жданова: «Все актеры труппы, которая была уже организована к тому времени, жили и работали в Риджфилде, 50 миль от Нью-Йорка. На 16 акрах были специальные помещения для мастерских, где готовились декорации, костюмы и пр., был театр, репетиционные помещения, помещение (большой дом) для актеров (наша труппа) и учеников. При театре была открыта школа» (ЦГАЛИ, 2316.2.81).

22 сентября. М. В. Добужинский — С. Л. Бертенсону: «Я начал с Чеховым в Англии еще год назад, и теперь это начинает осуществляться. Спектакль его театра предполагается в конце октября в Нью-Йорке» (Лит. наследие, т. 3, с. 348).

24 октября в помещении «Лицеума» первый спектакль Театра Чехова в Нью-Йорке — «Бесы» («Одержимый»). Пьеса Г. С. Жданова, постановка Чехова, художник — М. В. Добужинский.

Из воспоминаний Жданова: «Пьеса была написана по роману Достоевского, но были использованы материалы из других романов Достоевского, его письма; это была свободная обработка [...]. Спектакль был поставлен в очень интересном не натуралистическом стиле и оформлении. Быстро, бесшумно сменявшиеся площадки, ширмы, проекции импрессионистического характера — все это помогало атмосферам отдельных сцен и всего спектакля. Был испробован практически следующий способ: пьеса писалась мной, и в это время Чехов уже режиссировал «за столом», создавая спектакль вместе с автором, с тем чтобы автор (в данном случае я) участвовал в режиссуре во время репетиций [...]. Спектакль «Бесы» вызвал фурор, большой интерес и споры в артистических кругах. Рецензии смешанные: часть прессы хвалила, часть нападала — и «за» и «против» были выражены бурно. Среди легкомысленных постановок на Бродвее того времени наш спектакль был совершенно специфическим, отличавшимся от всех других» (ЦГАЛИ, 2316.2.81).

Одобряя общий замысел, рецензенты в основном критиковали пьесу, спектакль же нашли чересчур серьезным. Лучшим эпизодом единодушно была признана сцена митинга («У наших»). «Она изображает тайное заседание одной ячейки революционной организации, которая стремится к перестройке человечества. Ее можно при желании истолковать как прелюдию большевизма. В ней участвует разношерстная группа недовольных интеллектуальных фанатиков, которых показывают на сцене со смелой экстравагантностью, которую русские умеют передать гораздо лучше, чем американцы. Чехову, применившему свой метод стилизации, удалось в этой сцене создать сатиру на циничный догматизм руководителей революции, растерянность членов партии и нервность людей, возбужденных бесовскими силами, которые гонят их. [...] Здесь театр полон звуков, движения, страстей. В ней — гений театральности» («Нью-Йорк таймс». Цит. по статье: *Бюклинг Л.* Михаил Чехов и Федор Достоевский.— «Проблемы истории русской литературы начала XX века», 1989, Хельсинки, № 6, с. 77).

5 ноября последний спектакль «Одержимого» на Бродвее.

7 декабря. М. В. Добужинский — С. Л. Бертенсону: «Чехова после постановки почти не вижу. Я очень сдружился с ним и с его студией, и страшно жаль того неуспеха, но критика довольно подлая, а публика довольно глупая» (Лит. наследие, т. 3, с. 348).

Из воспоминаний Жданова: «В Риджфилде мы репетировали все наши постановки для Нью-Йорка и для турне по Соединенным Штатам; тут находилась и наша школа-студия (впоследствии мы открыли вторую школу в Нью-Йорке) и групповые занятия для актеров бродвейских театров, которые хотели ознакомиться с принципами нашей работы. [...] Чехов хотел ставить «Лира» — его давнишняя мечта». Жданов предложил Чехову, который не был уверен в своем знании английского языка, подготовить на пробу несколько монологов и показать ему. «Отворилась дверь, и я увидел на пороге М. А. в невозможно смешном одеянии. [...] М. А. вдруг и неожиданно серьезно сказал: «Ну, начнем?» И ушел в дальний конец гостиной, в то время как я уселся в противоположный угол на стуле. М. А. только снял очки, все в том же невозможном одеянии он через несколько секунд повернулся ко мне лицом, и тут сразу что-то невероятное произошло на моих глазах. Что это? Он как будто выше ростом, пронеслось у меня в голове... он растет... и глаза... совсем другие глаза... и все лицо изменилось... какие-то тени пробегают по его лицу... и вот я уже не замечаю его неподходящий костюм, я забыл о нем, а ведь мы только что над этим костюмом так смеялись... Передо мной король, и какая величественная атмосфера вокруг него — да, это король Лир [...], но вдруг понеслись слова, именно понеслись, они летели ко мне, они били, пронзали, терзали и в то же время как-то особенно остро трогали меня... я весь напряжен, держусь обеими руками за стул, на котором сижу, а вот он передо мной весь совершенно свободен, без всякого напряжения, с какой-то непостижимой легкостью... откуда такая силища идет от него? Откуда эта буря, ураган? Этот огонь, эта горячая лава, которая несется на меня... [...] Я увидел на практике, к чему мы стремились в идеале. [...] Вот атмосфера такой силы, такой густоты, что ее, казалось, можно резать ножом; вот чувство легкости, полное отсутствие излишнего мышечного напряжения в сочетании с легкой динамической активностью — энергией. А эти максимально выразительные руки [...]. Он, актер, играющий будущего Лира, свободен, это я, публика, напряжен, это я прикован к стулу, во мне все кричит, а чеховский Лир даже в моменты крайнего экстаза никогда не кричит... Вот весь «психологический жест», роль найдена и живет в нем, он внутри этого Лира, я его вижу в моем воображении, чувствую, знаю». Было решено, что в предстоящем спектакле роль Лира будет играть Чехов, но от его участия в спектакле пришлось отказаться. Спектакль нужен был немедленно, а Чехову для подготовки роли на английском языке понадобился бы год. «М. А. ставил «Лира» один, сам сделал эскизы для декораций, костюмов, гримов» (Музей МХАТ, ф. М. Чехова).

Из воспоминаний Жданова: «Были подготовлены следующие спектакли: «Двенадцатая ночь» Шекспира, новая, совершенно отличная от прежних постановок. Режиссеры этого спектакля — Михаил Чехов и Жданов. «Сверчок на печи» — новая

переделка Чехова. Режиссеры — Чехов и Жданов. «Король Лир» Шекспира — постановка Чехова. [...] Далее поставлена одновременно с этим современная американская пьеса. Постановка Г. С. Жданова. Сказка для детей, написанная специально для нашего театра. Постановка М. А. Чехова» (ЦГАЛИ, 2316.2.81).

«К своим гастролям в 1941 году Чеховский театр отобрал блестящий и разнообразный репертуар. Поскольку «Двенадцатая ночь» и «Сверчок на печи» имели огромный успех на гастролях в 1940 году, их решили показать снова. К этим пьесам была добавлена еще одна великая шекспировская драма и сказка для детей. [...] Большое желание доставить детям удовольствие и обеспечить себе будущую театральную аудиторию, побудило Чеховский театр остановить свой выбор на «Склочнике-лицемере». Эта фантазия, восхитившая детей всех возрастов, основана на сказочных мотивах известного австрийского писателя Фердинанда Раймунда. Написанная Чеховым и Айрис Три, дочерью знаменитого английского актера, эта пьеса показывалась во всех уголках юго-запада США. В ней с юмором и глубиной трактуются злоключения, выпадающие на долю домашнего тирана, который, пройдя через ряд забавных и фантастических эпизодов, совершенно меняется к финалу. Поскольку к шекспировским пьесам предъявляются огромные требования, было решено мобилизовать все имеющиеся ресурсы для постановки одной из его драм (по-видимому, имеется в виду «Король Лир».— *М. И.*). Неувядаемость и универсальность, свойственные величайшему драматическому писателю, сделали этот выбор удачным для настоящего времени» (ЦГАЛИ, 2316.2.94, л. 65).

1942

24 июля Рахманинов пишет Сомову о своем разговоре с кинорежиссером Г. В. Ратовым о предоставлении Чехову возможности сниматься в Голливуде: «Я его (Ратова. — *М. И.*) видел не более двух минут. Вынес впечатление, что Чехова он хочет и хлопотать о нем будет. Сказал мне еще, что, вероятно, Чехова сюда выпишут и дадут ему «пробу», после которой, если дадут, не сомневается, что его пригласят. Я только осведомился, на чей счет Чехов сюда приедет?! На свой, или на счет Персидского Шаха?! Ратов заявил, что дорогу туда и обратно оплатят. Что и требовалось доказать! Его заявление Чехову, что рекомендовать его будут от моего имени и Горовица с Хейфецем — заявление, Вас поразившее,— меня нисколько не удивило. Не все ли равно! Пусть хоть и Кусевицкого сюда захватят. Лишь бы результат был!» (Лит. наследие, т. 3, с. 211—212).

17 августа. С. В. Рахманинов — Е. И. Сомову: «Вчера было воскресенье и мне удалось получить Ратова к нам на обед. Постараюсь резюмировать, что он мне сказал про Чехова, только наперед предупрежу, что ничего очень утешительного нету. Он

сказал: наконец, теперь голоса за Чехова перевалили за половину и что теперь *есть все же надежда* на его приглашение. [...] И в заключение сказал, что почти уверен, что Чехову дадут пробу с оплаченной дорогой и что после такой пробы невероятно, чтобы его не приняли. Тут, конечно, подразумевалось то впечатление, которое Чехов произведет на своих судей. В общем, у меня получился такой взгляд: Ратов старается всеми силами привлечь Чехова, но что голоса *за* него *не* перевалили за половину, а, напротив, *не достигли* половины,— иначе его приглашение было бы уже решено» (там же, с. 216—217).

Из воспоминаний Жданова: «После долгих рассуждений и обсуждений решено было закрыть временно все наше театральное предприятие до окончания войны. [...] Решено было приготовить прощальный спектакль, на этот раз с непременным участием М. А. как актера в постановке одноактных вещей и рассказов А. П. Чехова. Как ни сопротивлялся Чехов, ему пришлось согласиться самому играть. [...] Началась интенсивная работа по подготовке этого спектакля» (Музей МХАТ, ф. М. Чехова).

5 сентября. С. В. Рахманинов — Е. И. Сомову: «Ваше последнее письмо, где Вы пишете мне, что решили дать спектакль из мелких рассказов Чехова с участием Михаила Чехова, да еще *по-английски*, меня крайне порадовало. Сел Вам тотчас же писать, чтобы сказать, что успех этого спектакля, на мой взгляд, обеспечен. [...] Известите меня немедленно об этом успехе, в котором, повторяю, не сомневаюсь. У меня явилась даже идея поговорить с одним менеджером здесь, которого недавно узнал, который мне очень понравился и который работает только с фирмами кинематографов. Решил его просить взять Чехова, предложить ему 10% отчислений. Чем мы рискуем? [...] Что приглашение затягивается, меня также не пугает. Постановка нового фильма должна начаться в октябре или ноябре» (Лит. наследие, т. 3, с. 220—221).

26 и 27 сентября выступает в «Barbison Plaza Theatre» в Нью-Йорке с рассказами А. П. Чехова.

«Спектакли М. А. Чехова в пользу Рашен Уор Релифо прошли с шумным и заслуженным успехом. Оба раза театр Барбизон Плаза был переполнен. И по окончании спектакля публика устраивала длительную овацию, относящуюся, впрочем, в значительной части к последней в спектакле инсценировке «Забыл». [...] Для нас «ключевой» инсценировкой была «Ведьма». М. А. Чехов и на английском языке создал образ совершенно исключительной силы» (ЦГАЛИ, 2316.2.92).

Из интервью газете «Русский голос» (27 сентября): «Чехов сообщил мне, что только что окончил работу над книгой о своем творческом методе. Книга эта выйдет в недалеком будущем на английском языке под названием «To the Actor».

— Как отразилась война на вашей работе?

— Да вот из нашей труппы взяты на войну шестнадцать юношей. Осталось у нас семь человек. И мы работаем.

Мы перешли к вопросу об отношении к родному народу. Тут я заметил в скромной тихой улыбке М. Чехова какую-то искорку светлой радости и... гордости.

— Конечно, мы все должны помогать. Вот мы все вместе с основательницей нашей труппы Беатрис Стрейт и Георгием Ждановым решили устроить эти спектакли для оказания медицинской помощи нашему народу через посредство американо-русского комитета медицинской помощи Советскому Союзу.

Что касается титанической борьбы советского народа, то по этому поводу М. Чехов сказал мне решительно и твердо:

— Я разделяю общий восторг перед русским народом, перед его героизмом. *Мучительно* хочу, чтобы все поняли, что это не вопрос узкого национализма, а защита общечеловеческих культурных ценностей».

7 ноября. Из телеграммы Г. В. Ратова — С. В. Рахманинову: «Проба Чехова произвела огромное впечатление» (Лит. наследие, т. 3, с. 376). Для пробы был снят рассказ А. П. Чехова «Забыл».

23 ноября пишет Рахманинову: «Контакт с «Metro-Goldwin-Mayer» подписан на картину Григория Васильевича *. Спасибо Вам от всего сердца, от всей души! Я знаю, что Григорий Васильевич заботливо отнесется ко мне во время съемки. Надеюсь и постараюсь оправдать Ваше и его доверие. Спасибо Вам еще раз. Искренне Ваш *М. Чехов*» (там же).

Ноябрь. На сцене нью-йоркской «New Opera C°» ставит «Сорочинскую ярмарку» М. П. Мусоргского. Художник — М. В. Добужинский, дирижер — Э. Купер.

«Михаил Чехов успешно поставил массовые сцены, в которых удачно использовал национальный колорит» (ЦГАЛИ, 2316.2.93).

Декабрь. Вечер инсценированных рассказов А. П. Чехова.

1943

1 января с букетом роз посылает Рахманинову записку: «Глубокоуважаемый Сергей Васильевич! Уезжая в Холливуд, хочу еще раз поблагодарить Вас за все, что Вы с такой добротой сделали для меня. Желаю Вам в Новом году всякой радости. Всегда Ваш *М. Чехов*» (Лит. наследие, т. 3, с. 377).

13 января. С. Л. Бертенсон — Н. А. Рахманиновой: «Картина Ратова в «Метро-Голдвин-Майер» все еще не началась и неизвестно, когда начнется. Быть может, не раньше, чем через месяц или даже позднее. Это очень выгодно для Чехова, потому что он с 15 января будет аккуратно получать жалованье, независимо от того, когда начнется картина» (там же, с. 381).

28 марта в Лос-Анджелесе умирает С. В. Рахманинов. Телеграмма Чехова жене в Нью-Йорк: «Сергей умер ночью. *Михаил*» (ЦГАЛИ, 2316.2.65).

30 марта присутствует на отпевании Рахманинова в Беверли-хиллс.

---

* «Песнь о России».

1944

Февраль. На экраны выходят кинофильмы с участием Чехова: «Песнь о России» (роль колхозника Степанова) и «В наше время» (роль Леопольда).

Апрель. Нью-йоркский «Новый журнал» начинает публиковать воспоминания Чехова «Жизнь и встречи».

22 апреля принимает участие в концерте голливудского Общества взаимопомощи русско-американских артистов в пользу больных и престарелых коллег в Сан-Франциско.

«Когда открылся занавес, публика сначала при выходе Михаила Чехова устроила ему овацию, а затем замерла и, затаив дыхание, внимательно смотрела и слушала игру мирового артиста и его молодого партнера Федора Шаляпина, сына гениального певца и артиста» («Новая заря», 25 апр.).

1945

«Чехов и его жена живут в простом шестикомнатном домике на ферме на одном акре земли в долине Сан-Франциско, где жизнь великого русского актера протекает на лоне природы. Там он выращивает свои овощи, доит свою козу. Он утверждает, что фактически их жизнь вертится вокруг их четырех жесткошерстных терьеров [...]. Сам Чехов увлекается самозабвенно, помимо различных интересов в театре, шахматами. Он приглашает к себе всех специалистов-шахматистов, и мастера этой игры, живущие вокруг Голливуда, восхищаются его мастерством в шахматной игре» (*Б. Феррар.* — ГЦТМ, 376.4).

3 апреля. Радиослужба министерства вооруженных сил США — Чехову: «Дорогой господин Чехов! Ваше участие в радиопередаче «День победы в Европе» высоко оценено радиослужбой вооруженных сил. Без сотрудничества с такими актерами, как Вы, мы были бы не в состоянии подготовить подобную передачу, значащую так много для наших войск» (ЦГАЛИ, 2316.2.93, л. 6).

Май. Заканчивает книгу «О технике актера». Смотрит первую серию кинофильма «Иван Грозный», поставленного С. М. Эйзенштейном.

31 мая пишет письмо «Советским фильмовым работникам по поводу «Ивана Грозного» С. М. Эйзенштейна» (см. наст. изд.).

31 октября выходит на экраны фильм «Зачарованный» с Чеховым в роли доктора Брулова (ЦГАЛИ, 2316.2.92, л. 11).

«Медаль за лучшее исполнение роли досталась [...] характерному актеру по имени Михаил Чехов. Его исполнение роли пожилого психиатра было поистине сенсацией» (ЦГАЛИ, 2316.2.93, л. 14).

10 декабря газета «Star-ledger» сообщает, что следующей ролью Чехова будет роль сумасшедшего актера в фильме «Клянусь!» («Cross to my heart»)

Декабрь. За исполнение роли доктора Брулова получает свидетельство Академии Эворд о выдвижении его кандидатуры на премию «Оскар» и премию Общества театральной кассы «Голубая лента» (ЦГАЛИ, 2316.2.99).

8 января выступает в радиостудии, исполняя главную роль в представлении «This is my best» по книге Б. Хехта «Розовый гусар» (ЦГАЛИ, 2316.2.93, л. 413).

25 января. С. М. Эйзенштейн — Чехову: «Дорогой Михаил Александрович! Очень был тронут Вашим вниманием и письмом, касающимся моего «Грозного». С большим интересом прочел его сам, и с не меньшим прослушали его мои актеры. Но все мы сожалеем о том, что все это высказывается не в живой беседе с нами» («Искусство кино», 1968, № 1).

М. И. Ромм — Чехову: «Прежде всего нас обрадовала та художническая страстность и искренность, которой наполнена каждая фраза Вашего письма. Поднятые Вами вопросы волнуют нас и служат предметом горячих споров в нашей среде. Вы затрагиваете основные и глубокие проблемы природы актерского мастерства; проблемы, гениально поставленные перед всем театральным и кинематографическим искусством великим Станиславским. Каждое Ваше слово обнаруживает в Вас высокого мастера своего дела, притом мастера, мыслящего принципиально и глубоко. [...] Во всяком случае, я лично почерпнул для себя в Вашем письме очень много ценного. Я считаю великолепными Ваши определения природы актерской речи, актерской фантазии, роли темпа и паузы. Я позволил себе прочесть Ваше письмо и тщательно обсудил его с теми актерами, которые сейчас работают со мной, и убежден, что письмо принесет нам пользу и оставит след в нашей работе. Мы очень хорошо помним Вас, Михаил Александрович, помним Чехова — Хлестакова, Чехова — Гамлета, Чехова — Мальволио, Чехова — огромного актера. Нам приятно и радостно было читать Ваши строки, проникнутые самым горячим желанием добра, и нам в то же самое время грустно, что эти строки — первая ощутительная весть от Вас» («Бюллетень киносекции ВОКС», 1946, № 1/2).

28 января «Новости Сан-Франциско» сообщают, что в Голливуде собрались актеры, выдвинутые на соискание премии «Оскар» за исполнение лучшей роли в 1945 году. Чехов назван одним из наиболее вероятных претендентов на премию за исполнение роли психиатра в фильме «Зачарованный».

9 февраля в «New York Times» появилась информация о фильме «Призрак розы» («Spectre of the Rose»), в котором Чехов снимался в роли Макса Полякова.

14 февраля лос-анджелесская газета «Daily News» помещает статью об Актерской мастерской («The Actor's Laboratory»), где «в настоящий момент разрабатывается метод Михаила Чехова».

Май. В кинотеатрах Америки идет фильм «Призрак розы».

18 июня голливудская газета «The Valley Times» помещает статью о фильме «Призрак розы»: «Хехт создал захватывающую картину о любви женщины к безумному гению. Он населил картину характерами, которые могла создать лишь сила его наблю-

дательности [...]. То же можно сказать о Михаиле Чехове в роли Полякова, русского импресарио, наивного плута, почитателя искусства ради искусства. Поляков пытается лгать, мошенничать, разыгрывать фата и богатого покровителя. Это мучительно смешной и правдоподобный тип».

23 июня «Times» Лос-Анджелеса сообщает о предстоящих съемках фильма «Триумфальная арка» по Ремарку, где роль Хааке должен будет играть Чехов.

24 июня получает членский билет Американской Академии киноискусства и наук (ГЦТМ, 376.2, л. 3).

10 июля принимает участие в симпозиуме по проблемам драмы в мировом театре.

«Михаил Чехов и Мстислав Добужинский, знаменитости Московского Художественного театра, выступали на тему «Антон Чехов и его влияние на русскую культуру» (ЦГАЛИ, 2316.2.93, л. 772).

Осень. Репетирует «Ревизора» с актерами голливудского Лабораторного театра.

8 октября премьера «Ревизора». Постановка Чехова, художник — Н. В. Ремизов.

«Постановка Михаила Чехова придала пьесе характер гротеска, и это впечатляет. Режиссура гениальна» («Hollywood press-times», 22 oct.).

11 октября начинает сниматься в фильме «Клянусь!».

Декабрь. На экраны выходят фильмы с участием Чехова: «Клянусь!» (роль Петера) и «Ирландская роза Эбби» (роль Соломона Леви).

Выходит из печати книга «О технике актера» на русском языке.

1947

Из-за болезни постепенно ограничивает свою деятельность преподавательской работой.

Из воспоминаний Жданова: «У него было несколько групп [в Голливуде], а также частные занятия с актерами по анализу ролей и по преподаванию своего метода. [...] Среди многих актеров, которые учились у Чехова в Голливуде, была также несколько лет Мерилин Монро» (ЦГАЛИ, 2316.2.81).

1948

Ведет курсы актерского мастерства в студии А. Тамирова. Снимается в фильме «Техас, Бруклин и небеса».

1950

25 сентября. А. К. Книппер — О. Л. Книппер-Чеховой: «Миша вовсе не в клинике для нервнобольных, от него пришло письмо — он 6 недель был в лечебнице из-за сердца. Злые языки сообщили другое» (Музей МХАТ, К-Ч, 2587).

Конец 40-х — начало 1950-х годов

Работает над биографическими повестями об А. П. Чехове, Вл. И. Немировиче-Данченко и К. С. Станиславском, связанными единством замысла. Заметки, предваряющие работу, позволяют понять внутреннюю связь трех творческих биографий так, как ее видел Чехов: «Все трое проходят стадии: 1) Вступление на путь: a) А. П.— восприятие жизни (страданием человека. Способ воспитания — юмор), b) В. И.— восприятие искусства (театр, литература, драматургия), c) К. С.— восприятие внутреннего (актерская душа и техника). 2) Накопление и сбрасывание балласта: a) А. П. - ранняя юмористика (кризис...), b) В. И.— кровопролитные драмы (кризис...), c) К. С.— штампованный любовник (кризис...). 3) Нахождение пути: a) А. П.— Поэт страданий и тоски по идеалу. ЧЕЛОВЕК, b) В. И.— Режиссер, ставящий психологию. РЕЖИССЕР, c) К. С.— Актер правды и переживаний. АКТЕР. Их связь: А. П.— Человек — драматург. В. И. — Драматург — Режиссер. К. С.— Режиссер — актер». «У всех 3-х найти этапы, где судьба ведет их друг к другу и к общему делу. Этапы как внутренние, так и внешние. I. Далеко. II. Ближе. III. Вместе. Всех вместе писать в разном темпе, ритме и т. д. А. П. — Боль, юмор, одиночество, лаконичность (в жизни и писании). Поворот — с Бабкина. От необходимости занимать к праву волновать». «Все 3 вскрыли секонд ла ви (вторую жизнь). К. С.— в актере. В. И.— в спектакле. А. П.— в человеке. Все 3 отказались от «штампов», каждый в своей области» (ЦГАЛИ, 2316.2.58).

1952

Январь. На экраны выходит кинофильм «Приглашение», где Чехов играет эпизодическую роль доктора Фрамма.

Март. На экраны выходит кинофильм «Рапсодия», в котором Чехов играет профессора Шумана.

Сентябрь. На экраны выходит кинофильм «Праздник для грешников», в котором Чехов играет роль доктора Кондорфа.

1953

Выходит из печати книга «О технике актера» на английском языке.

1954

5 марта. Чехов — А. Г. Бергстрему: «Жизнь моя по-прежнему внешне однообразна. Все даю уроки» (ЦГАЛИ, 2316.3.35).

22 марта. А. Г. Бергстрем — Чехову: «Не утомляйте себя уроками, я знаю, как это берет все силы, не отсюда ли Ваша болезнь? Хотя занятия искусством оставляют всегда самое светлое воспоминание на всю жизнь у учеников» (ЦГАЛИ, 2316.3.44).

16 мая «Новое русское слово» помещает рецензию на книгу «О технике актера», вышедшую на английском языке: «...актер — ху-

дожник и мыслитель подводит итог своему многолетнему сценическому опыту, вскрывая таинственный и сложный процесс творчества актера и указывая средства достигнуть мастерства. Ценность книги в редкой способности автора к глубинному мышлению и в умении просто и убедительно излагать суть. Хотя книга написана актером для актера, с целью приготовить его психологически и технически к осуществлению театральных задач, вдумчивый читатель сразу поймет, что художник в любой области обогатится открытиями Чехова, поскольку в основе его теории лежат эстетические законы, во многом общие для всякого искусства. [...] Автор проводит четкую грань между общедоступной реальностью и реальностью художника. Отделяет «я» художника, находящегося в творческом состоянии, от повседневного «я». Потому Чехов и опровергает представление, что играть на сцене нужно «натурально», пользуясь повседневным опытом и личными чувствами».

12 августа. А. Г. Бергстрем — Чехову, после получения книги «О технике актера»: «Когда-то под Парижем мы делали с Вами такого рода упражнения, и помню, как они много мне дали» (ЦГАЛИ, 2316.3.44).

Лето — осень. Из воспоминаний Н. Пушкарского: «Затеяв юбилейный спектакль, посвященный 50-летию со дня смерти писателя А. П. Чехова, я стал искать случая познакомиться с М. А. Чеховым, имея в виду просить его принять участие в спектакле. [...] Все просьбы об участии в спектакле М. А. Чехов отклонил, ссылаясь на болезнь сердца, но дал свое согласие посмотреть генеральную репетицию и сделать свои указания актерам [...]. Приехав точно в назначенное время, М. А. Чехов через пять минут [...] уже сидел в режиссерском кресле, внимательно слушал и давал советы. Любопытно, что после каждой вещи (а их было пять) М. А. Чехов начинал с похвалы актерам и замечания: «Очень мало могу сказать, так как действительно хорошо, но...» И вот из этих «но» складывалась целая инструкция, как надо понимать тот или иной сценический образ, как лучше его преподнести зрителю. На критические замечания М. А. обидеться было просто невозможно, не только потому, что они всегда были правдивы, но и потому, что они преподносились в изумительной по внешности форме: «Один пустячок, если позволите...» («Рус. жизнь», 1955, 15 окт.).

12 октября соглашается на предложение Ю. Б. Елагина написать предисловие к его книге о Мейерхольде (см. наст. изд.).

13 декабря. Чехов — А. Г. Бергстрему: «Во-первых, несмотря на все старания доктора, здоровье мое за последние месяцы ухудшилось. Во-вторых, приходится много работать, и это берет все мои силы» (ЦГАЛИ, 2316.3.35).

1955

Сентябрь. Записывает на магнитную ленту последние лекции для американских актеров.

1 октября. Смерть Михаила Александровича Чехова.

А. К. Книппер — О. Л. Книппер-Чеховой: «Пишу тебе опять, чтобы сообщить, что в ночь с 30 сентября на 1 октября внезапно скончался Миша Чехов [...]. Я получила вчера письмо от Олички* — она телеграмму от Ксении получила. Трагично, что он страшно хотел увидеть Оличку с мужем и сыном (они были в очень большой и оживленной переписке) — 5 октября хотела Оличка с семьей лететь к Мише — все было готово. [...] Миша все оставил Оличке и детям. [...] Она мне отчаянное письмо прислала — отец для нее был все. Он писал очаровательные, нежные письма, сочинял для детей сказки, сам рисунки к ним рисовал и баловал частыми пакетами. Последнее время он много писал (о театре) и печатался. Последний месяц была в Калифорнии страшная жара, и Миша жаловался, что он ее тяжело переносит. Ему исполнилось 64 года — это теперь не «возраст» (Музей МХАТ, К-Ч, 2592).

4 октября захоронение урны с прахом М. А. Чехова на кладбище Форест Лаун Миморьел, в Голливуде.

* О. М. Чехова.

Указатель имен

Аарне Антти Аматус (1867—1925) финский фольклорист *1 т.* 490
Адрианов Сергей Александрович (1871—1941) литературный критик *1 т.* 272, 273
Азанчевский Серафим Васильевич (1898—1937) актер *2 т.* 395, 402, 403, 405, 431
Азарин (наст. фам. *Мессерер*) *Азарий Михайлович* (1897—1937) актер *1 т.* 229, 360, 361; *2 т.* 107, 109, 111, 416, 514, 517
Акимов 1 т. 292, 293
Акимов Николай Павлович (1901—1968) художник, режиссер *2 т.* 257
Алекин Борис Александрович (ум. 1942) актер *1 т.* 425, 426
Александра Давыдовна см. *Френкель А. Д.*
Александров Николай Григорьевич (1870—1930) актер, помощник режиссера в МХАТ *2 т.* 450
Алексеев Игорь Константинович (1894—1974) театральный деятель, научный сотрудник Музея МХАТ, сын К. С. Станиславского *1 т.* 303, 368, 372, 374; *2 т.* 527, 529, 532, 534—536
Алексеев Николай Алексеевич гример МХАТ 2-го *1 т.* 363, 364
Алексеева-Фальк Кира Константиновна (1891—1977) главный хранитель Дома-музея К. С. Станиславского, дочь Станиславского *1 т.* 374, 386, 387; *2 т.* 450
Алехин Александр Александрович (1892—1946) чемпион мира по шахматам *1 т.* 221
Алперс Борис Владимирович (1894—1974) театровед, театральный критик, педагог *1 т.* 21, 22; *2 т.* 471
Анаксагор (ок. 500—428 до н. э.) древнегреческий философ *1 т.* 127
Андерсен Ханс Кристиан (1805—1875) датский писатель *1 т.* 266; *2 т.* 442
Андреев Леонид Николаевич (1871—1919) писатель, драматург *2 т.* 458
Андреев Николай Андреевич (1873—1932) график, скульптор, театральный художник *2 т.* 503
Андреев Николай Петрович (1892—1942) литературовед-фольклорист *1 т.* 490
Андреева (урожд. *Юрковская,* по мужу — *Желябужская*) *Мария Федоровна* (1868—1953) актриса, общественный деятель *2 т.* 491
Андрей, Андрей Матвеевич см. *Жилинский А. М.*

Анна см. *Попова А. И.*
Антокольский Павел Григорьевич (1896—1978) поэт, переводчик *1 т.* 288
Аня см. *Подгорная А. И.*
Антонов С. Н. художник *2 т.* 541
Апухтин Александр Николаевич (1840—1893) поэт *1 т.* 384
Арбатов (наст. фам. *Архипов*) *Николай Николаевич* (1869—1926) актер, режиссер, театральный педагог *1 т.* 44, 52—54, 120, 266; *2 т.* 440, 442
Аренский Павел Антонович (1887—1942) поэт, драматург *1 т.* 288, 320, 322, 323, 328; *2 т.* 495
Аристова Мария Николаевна (р. 1904) секретарь дирекции МХАТ 2-го *1 т.* 317, 328
Аристотель (384—322 до н. э.) древнегреческий философ *1 т.* 127, 437
Аркаша см. *Бессмертный А. С.*
Армсгеймер Иван Иванович (1860—1933) дирижер, композитор, педагог *2 т.* 442
Артеменко Екатерина Владимировна секретарь председателя Совнаркома в 1928 г. *1 т.* 240, 249—254, 257, 336, 337
Асланов Николай Петрович (1877—1949) актер *2 т.* 532, 534
Афанасьев Александр Николаевич (1826—1871) историк, литературовед, фольклорист *1 т.* 68, 317, 490; *2 т.* 513
Афонин Борис Макарович (1888—1975) актер *2 т.* 406, 431, 437

Бабель Исаак Эммануилович (1894—1940) писатель *2 т.* 111, 514, 518
Бабецкий Ефим Моисеевич (1860—1916) журналист, драматург *2 т.* 441
Бабушка см. *Чехова Е. Я.*
Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788—1821) английский поэт *1 т.* 134
Бакшеев (наст. фам. *Баринов*) *Петр Алексеевич* (1886—1929) актер *1 т.* 363
Бальмонт Константин Дмитриевич (1867—1942) поэт, переводчик *2 т.* 64
Барац актер театра-студии «Габима» *1 т.* 202
Бассерман Альберт (1867—1952) немецкий актер *2 т.* 527
Батайль Анри (1872—1922) французский драматург *2 т.* 526
Баталов Николай Петрович (1899—1937) актер *1 т.* 288; *2 т.* 465
Бауэр Михаил (1871—1929) немецкий философ *1 т.* 206—211, 353
Бахтамова Сусанна Михайловна (1909—1975) фотограф *1 т.* 314
Безант Анни (1847—1933) английская писательница, одна из лидеров Теософского общества *1 т.* 520, 521
Белоусов Иван Алексеевич (1863—1930) поэт, мемуарист *1 т.* 265, 266
Белый Андрей (псевд. *Бориса Николаевича Бугаева;* 1880—1934) писатель *1 т.* 18, 19, 28—30, 104, 169—176, 256, 292, 305, 307, 310—313, 319, 320, 323, 332, 333, 349—354, 401, 402, 428; *2 т.* 27, 100, 105, 111, 474, 482, 486—488, 490, 491, 493—495, 518
Бенуа Александр Николаевич (1870—1960) живописец, график, театральный художник, критик, режиссер *2 т.* 445, 458

Бергер Юхан Хеннинг (1872—1924) шведский писатель, драматург *1 т.* 12; *2 т.* 454
Бергсон Анри (1859—1941) французский философ *1 т.* 22
Бергстрем Альфред Германович (1902—1972) актер, режиссер *1 т.* 393—400, 411, 488—527, 532, 533, 535, 536; *2 т.* 534, 558, 559
Бергстрем Зоя Федоровна (1905?—1976) жена А. Г. Бергстрема *1 т.* 488, 490, 492, 495, 496, 499, 502, 503, 511, 512, 516, 519, 521, 527, 533, 535, 536
Бернштейн Осип Самойлович (1882—1962) шахматист *1 т.* 221
Берсенев (наст. фам. *Павлищев*) *Иван Николаевич* (1889—1951) актер, режиссер *1 т.* 100, 101, 106, 257, 297—300, 302, 305, 308, 309, 316, 317, 320, 321, 328, 334, 335, 339, 412; *2 т.* 404, 431, 444, 482, 485, 486, 491, 493, 498—502, 507, 511, 512, 514—524
Бертенсон Сергей Львович (1885—1962) театральный деятель *1 т.* 455, 460, 463, 531, 532; *2 т.* 166, 546, 549, 550, 554
Бескин Эммануил Мартынович (1877—1940) театральный критик, историк театра *1 т.* 344; *2 т.* 493, 495
Беспятов Евгений Михайлович (1880—1919) драматург, переводчик *2 т.* 441
Бессмертный Аркадий Соломонович (1890?—1965?) скульптор *1 т.* 284, 285, 317, 426—430, 436, 437, 452, 453, 471, 472, 474, 475; *2 т.* 459, 460
Бетховен Людвиг ван (1770—1827) *2 т.* 105, 290, 462, 466
Бибиков Борис Владимирович (1900—1986) режиссер, педагог *1 т.* 257, 326; *2 т.* 499, 508, 510
Била Елизавета Артуровна драматург, переводчик *1 т.* 266; *2 т.* 443
Бильдт Пауль (1885—1957) немецкий актер *2 т.* 527
Бирман Серафима Германовна (1890—1976) актриса, режиссер *1 т.* 317, 321; *2 т.* 61, 64, 379, 452, 494, 495, 499, 514
Бичер-Стоу Гарриет (1811—1896) американская писательница *1 т.* 341, 410
Блаватская Елена Петровна (1831—1891) религиозная писательница, основатель Теософского общества *1 т.* 520
Благонравов Аркадий Иванович (1898—1975) актер *2 т.* 431, 445, 470, 474, 499
Благош Йозеф (1888—1934) доктор философии, работал в чехословацком посольстве в Берлине *1 т.* 366, 367, 375, 376, 378—380, 383
Блок Александр Александрович (1880—1921) *2 т.* 23, 448
Блюм Владимир Иванович (псевд. *Садко;* 1877—1941) театральный критик *1 т.* 344, *2 т.* 97, 494, 513
Бобрищев-Пушкин Александр Владимирович (1875—1944) драматург, критик *2 т.* 442
Боголюбов Ефим Дмитриевич (1889—1952) шахматист *1 т.* 119
Бокшанская Ольга Сергеевна (1892—1948) секретарь дирекции МХАТ и личный секретарь Вл. И. Немировича-Данченко *2 т.* 485, 486

Болеславский (наст. фам. *Стржезницкий*) *Ричард Валентинович* (1887—1937) актер, режиссер *1 т.* 460; *2 т.* 64, 466
Болтинский Александр Семенович актер *1 т.* 333
Бомарше (наст. имя и фам. *Пьер-Огюстен Карон;* 1732—1799) французский драматург *2 т.* 96
Бондырев Алексей Павлович (1882—?) актер *1 т.* 298; *2 т.* 532, 534
Бонер Жоржет (р. 1903) французский лингвист, режиссер, продюсер *1 т.* 239, 240, 257, 395, 399, 401, 402; *2 т.* 119, 532, 535, 544, 546, 547, 549
Борис Михайлович см. *Сушкевич Б. М.*
Боронихин Евгений Александрович (ум. 1929) актер *2 т.* 440
Браун Фил американский актер *2 т.* 370
Брейгель Питер Старший (1529 или 1530—1569) нидерландский живописец *2 т.* 25
Бромберг Э. американский актер *2 т.* 289
Бромлей Надежда Николаевна (1889—1966) актриса, режиссер, драматург *1 т.* 257, 303, 317, 328; *2 т.* 62, 64, 474, 519, 522
Брунтон П. *1 т.* 514, 516, 535
Бугаева (урожд. *Алексеева*) *Клавдия Николаевна* (1886—1970) вторая жена Андрея Белого *1 т.* 18, 312—314, 333, 352, 353; *2 т.* 491
Булгаков Лев Николаевич (1888—1948) актер *2 т.* 445
Бунин Иван Алексеевич (1870—1953) писатель *1 т.* 33; *2 т.* 438, 453, 533
Буренин Виктор Петрович (1841—1926) драматург, публицист, критик *2 т.* 438, 441
Бутова Надежда Сергеевна (1878—1921) актриса *2 т.* 457, 458, 460
Бух Владимир Константинович актер *2 т.* 440
Бухарин Михаил Николаевич (1845—1910) драматург *2 т.* 441
Буш Вильгельм (1832—1908) немецкий график и поэт *1 т.* 479—483
Быков Анатолий Владимирович (1892—1943) актер, руководитель театра импровизации «Семперанте» *1 т.* 329
Бюклинг Лийса финский театровед *2 т.* 550
Бюцов Владимир Евгеньевич композитор *1 т.* 393

Вагнер Рихард (1813—1883) немецкий композитор *1 т.* 409, 413; *2 т.* 544
Вакс Борис Арнольдович (1891—1941) критик, драматург, переводчик *2 т.* 98
Ваня см. *Берсенев И. Н.*
Варламов Константин Александрович (1848—1915) актер *1 т.* 134, 165
Васараудзис Петерис (1908—1988) латышский актер [illegible] *т.* 118
Васильев Петр Николаевич врач, первый муж К.Н.Бугаевой *1 т.* 352, 353
Васильев Сергей Борисович (1900—1978) актер *2 т.* 476
Васильева см. *Бугаева К. Н.*
Вахтангов Евгений Багратионович (1883—1922) режиссер, актер, театральный деятель *1 т.* 12, 30—33, 59—62, 70—76, 81, 82, 95, 98—100, 121, 141, 142, 149, 150, 157, 159, 162, 164, 165, 176, 229, 230, 285, 290, 341, 460, 461, 525; *2 т.* 7, 29, 47, 58, 68, 118,

334, 366, 367, 371—373, 375, 376, 399, 445—448, 450, 451, 454—461, 466, 467, 469—471, 474, 476, 477, 479, 482, 483, 492, 499, 516, 537

Венкстерн Наталья Алексеевна (1891—1957) драматург *2 т.* 493

Вера, Ветра, Ветруся см. *Соловьева В. В.*

Вербин Сигизмунд Витальевич помощник режиссера Суворинского театра *1 т.* 266

Виктор, В. А. см. *Громов В. А.*

Виноградская Ирина Николаевна театровед *1 т.* 303

Вишневский (наст. фам. *Вишневецкий*) *Александр Леонидович* (1861—1943) актер *1 т.* 58, 267, 273; *2 т.* 443, 444

Владимиров (наст. фам. *Верле*) *Владимир Константинович* (1886—1953) театральный деятель *2 т.* 508, 517

Власов Владимир Александрович (1902/1903—1986) композитор *2 т.* 496

Воинов Ярослав сотрудник таллинской газеты «Последние новости» *1 т.* 297

Волков (наст. фам. *Зимнюков*) *Леонид Андреевич* (1893—1976) актер *1 т.* 257, 326; *2 т.* 477, 496, 499—502, 507, 508, 510, 514

Волков Николай Дмитриевич (1894—1965) театровед, театральный критик, драматург *1 т.* 354—359, 365, 486—488; *2 т.* 465, 511

Волконская (урожд. *Рахманинова*) *Ирина Сергеевна* (1903—1969) дочь С. В. Рахманинова *1 т.* 425, 458; *2 т.* 530

Волконская Софья Петровна (1925—1968) внучка С. В. Рахманинова *1 т.* 261, 263, 390

Волконский Сергей Михайлович (1860—1937) театральный деятель, критик *1 т.* 218; *2 т.* 26, 528, 531, 536

Володька, Володя см. *Чехов В. И.*

Волькенштейн Владимир Михайлович (1883—1974) драматург, теоретик театра и драмы *1 т.* 411

Вольтер (наст. имя и фам. *Мари-Франсуа Аруэ;* 1694—1778) французский писатель и философ-просветитель *1 т.* 134

Воробьев Николай искусствовед *1 т.* 449, 450

Вырубов Александр Александрович (1882—1962) актер *1 т.* 299; *2 т.* 444

Газенклевер Вальтер (1890—1940) немецкий драматург *1 т.* 348

Гайдаров Владимир Георгиевич (1893—1976) актер *1 т.* 372

Гайдебуров Павел Павлович (1877—1960) актер, режиссер, театральный деятель *2 т.* 80

Гамсун (наст. фам. *Педерсен*) *Кнут* (1859—1952) норвежский писатель, драматург *2 т.* 95

Ганди см. *Телегин А. Д.*

Ганнушкин Петр Борисович (1875—1933) психиатр *1 т.* 77

Гарин Эраст Павлович (1902—1980) актер, режиссер *1 т.* 324, 325, 421

Гартман Николай (1882—1950) немецкий философ *1 т.* 127

Гауптман Герхарт (1862—1946) немецкий писатель, драматург *1 т.* 11, 162; *2 т.* 262, 439, 440, 446

Ге Григорий Григорьевич (1867—1942) актер, драматург *1 т.* 166, 256
Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831) немецкий философ *1 т.* 138
Гейерманс Герман (1864—1924) голландский писатель, журналист, театральный деятель *1 т.* 11, 461; *2 т.* 439, 446
Гейне Генрих (1797—1856) немецкий поэт *2 т.* 379
Гейрот Александр Александрович (1882—1947) актер, педагог *1 т.* 121, 292, 294—296, 303; *2 т.* 408, 411, 454, 468, 476
Гельцер Екатерина Васильевна (1876—1962) артистка балета *1 т.* 25
Георгиевский Георгий Эд. актер *1 т.* 266
Гест Морис (1881—1942) американский антрепренер *1 т.* 326
Гёте Иоганн Вольфганг (1749—1832) *1 т.* 29, 134, 241, 344; *2 т.* 93, 115, 117, 126, 169, 244, 249, 281, 287, 399
Гиацинтова Софья Владимировна (1895—1982) актриса, режиссер *1 т.* 11, 23, 317, 321, 328, 334, 335; *2 т.* 62, 64, 85, 447, 450, 451, 454, 478, 493, 496, 502, 506, 518
Гитлер (наст. фам. *Шикльгрубер*) *Адольф* (1889—1945) *2 т.* 147—149, 152
Глаголин Борис Сергеевич (1879—1948) актер, педагог *1 т.* 44, 51, 53, 120, 135, 255, 277; *2 т.* 418, 441, 442
Глоба Андрей Павлович (1888—1964) поэт, драматург *2 т.* 495
Гнедич Петр Петрович (1855—1925) писатель, театральный деятель *2 т.* 430
Гоголь Николай Васильевич (1809—1852) *1 т.* 13, 14, 20, 136, 176, 234, 293, 330, 331, 436; *2 т.* 28, 87—89, 93, 94, 181, 196, 243, 287, 370, 371, 439, 441, 472, 473, 500, 503, 518, 531, 544
Годунов Василий Васильевич (1820—1840) актер, драматург *2 т.* 439
Гольденвейзер Александр Борисович (1875—1961) пианист, композитор, педагог *1 т.* 80
Гонсиоревский Вацлав (1869—1939) польский писатель, драматург *2 т.* 441
Горбунов Иван Федорович (1831—1896) актер, писатель *1 т.* 43
Горовиц Владимир (1904—1991) американский пианист *1 т.* 424; *2 т.* 548
Городецкий Григорий Борисович журналист *1 т.* 281
Горчаков Николай Михайлович (1898—1958) режиссер, педагог, театровед *1 т.* 490
Горький Максим (наст. имя и фам. *Алексей Максимович Пешков*; 1868—1936) *1 т.* 28, 489, 490; *2 т.* 22, 199, 452, 491, 502, 514
Готовцев Владимир Васильевич (1885—1976) актер, педагог *1 т.* 59, 60, 94, 102, 120, 230, 272, 460; *2 т.* 62, 483, 499, 507, 521, 523
Гремиславский Иван Яковлевич (1886—1954) театральный художник *2 т.* 451
Греч (наст. фам. *Кокинаки*) *Вера Мильтиадовна* (1893—1974) актриса *2 т.* 546
Грибунин Владимир Федорович (1873—1933) актер *1 т.* 151; *2 т.* 467, 475
Григорьев Петр Григорьевич (1807—1854) актер, драматург *2 т.* 439

Гримм, братья (*Якоб:* 1785—1863; *Вильгельм:* 1786—1859) немецкие филологи, фольклористы *1 т.* 190
Гринберг Роман Николаевич (1897—1969) редактор-издатель альманахов «Воздушные пути» *1 т.* 254, 255
Гришин Александр Ильич (1880—1940) театральный деятель *1 т.* 396, 399, 400, 406, 431, 438; *2 т.* 537
Грок (наст. имя и фам. *Адриен Веттах;* 1880—1959) музыкальный клоун-эксцентрик *1 т.* 181, 216, 217, 233
Громов Виктор Алексеевич (1899—1975) режиссер, актер *1 т.* 85, 87, 316—319, 321, 328, 332, 351, 361—363, 365, 378, 379, 396, 403, 407, 416—419, 421, 488, 535, 536; *2 т.* 100, 108, 111, 430, 431, 440, 484, 493, 512—514, 519, 523, 527, 532, 534, 536, 539, 540
Гроссман Леонид Петрович (1888—1965) писатель, историк литературы, театровед *2 т.* 504
Гуревич Любовь Яковлевна (1866—1940) критик, историк театра *2 т.* 75
Давыдов Владимир Николаевич (наст. имя и фам. *Иван Николаевич Горелов;* 1849—1925) актер, педагог *1 т.* 134, 165
Далматов (наст. фам. *Лучич*) *Василий Пантелеймонович* (1852—1912) актер, педагог *1 т.* 44, 134, 165
Дальцев Григорий Зиновьевич (1884—1963) актер, театральный деятель *1 т.* 419
Данилов Степан Степанович знакомый Чехова *1 т.* 122, 123, 127, 133, 248, 249, 257
Дарвин Чарлз Роберт (1809—1882) английский естествоиспытатель *1 т.* 77, 137
Даргомыжский Александр Сергеевич (1813—1869) композитор *2 т.* 97, 460
Даубарайте Текле литовская актриса *1 т.* 405
Дварёнас (Дварионас) Балис Доменико (1904—1972) литовский композитор, пианист, дирижер *1 т.* 401
Дебур Юрий Львович (1887—1949) актер Русского театра в Риге *1 т.* 399
Девере Вильям английский актер и драматург *2 т.* 441
Дейкарханова Тамара Христофоровна актриса *1 т.* 140
Дейкун Лидия Ивановна (1889—1980) актриса, режиссер, педагог *1 т.* 317; *2 т.* 63, 445, 470, 474
Де Костер Шарль (1827—1879) бельгийский писатель *2 т.* 488
Деннери Адольф-Филипп (1811—1899) французский драматург *2 т.* 439
Дестомб Клавдия Ивановна артистка, писательница, переводчица *1 т.* 120
Дживелегов Алексей Карпович (1875—1952) историк, искусствовед, театровед *2 т.* 361
Дзержинский Феликс Эдмундович (1877—1926) партийный и государственный деятель *1 т.* 252
Дикий Алексей Денисович (1889—1955) актер, режиссер *1 т.* 17, 59, 229, 230, 257, 299, 301, 326; *2 т.* 80, 446, 467, 472, 473, 478, 481, 491, 500—502, 506—508, 510

Диккенс Чарлз (1812—1870) английский писатель *1 т.* 11, 43, 161, 452, 467, 475; *2 т.* 169, 182, 212, 213, 248, 448, 454, 500
Димант Сарра Соломоновна (р. 1905) научный работник *1 т.* 293, 294
Дионисий Ареопагит христианский мыслитель V или начала VI в. *1 т.* 496
Дитиненко Вера Петровна научный работник *2 т.* 77, 80
Дмитрий Александрович см. *Кленов Д. А.*
Добужинская (урожд. *Волькенштейн*) Елизавета Осиповна (1875—1965) жена М. В. Добужинского *1 т.* 235, 403, 404, 407, 409, 416, 422, 441, 443—445, 447—449, 452, 454, 456, 457, 460, 461, 463—471, 473—478, 480, 481, 483—485
Добужинский Мстислав Валерьянович (1875—1957) живописец, график, театральный художник *1 т.* 140, 141, 233—235, 263, 402—404, 407—409, 415, 416, 422, 439—452, 454—485; *2 т.* 450, 541, 543, 549, 550, 554, 557
Добужинский Ростислав Мстиславович (р. 1903) театральный художник, сын М. В. Добужинского *1 т.* 403, 468
Домашева Мария Петровна (1875—1952) актриса *1 т.* 165—167, 256
Достоевский Федор Михайлович (1821—1881) *1 т.* 22, 42, 49, 183, 195, 234, 239, 260, 299, 440, 441, 443, 447, 461, 463, 467, 475, 476, 483; *2 т.* 65, 141, 212, 213, 243, 245, 443, 449, 458, 459, 474, 500, 514, 533, 536, 540, 546, 550
Дочь см. *Чехова О. М.*
Дрейден Симон Давыдович (1906—1991) театральный критик, театровед *2 т.* 466
Дудин Владимир Федорович (1909—1982) режиссер *1 т.* 536
Дурасов Лев Георгиевич (1918—1982) режиссер, сын М. А. Дурасовой *1 т.* 300, 301, 309, 315, 360, 389
Дурасова Мария Александровна (1891—1974) актриса *1 т.* 297, 299—301, 309, 310, 315, 389; *2 т.* 404, 407, 408, 421, 427, 431, 444, 447, 450, 478, 484, 485, 512, 523
Дымов (наст. фам. *Перельман*) *Осип Исидорович* (1878—1959) драматург, журналист *1 т.* 351, 353, 357; *2 т.* 526
Дьяконова Лидия Дмитриевна (р. 1902) актриса *1 т.* 296
Дюллен Шарль (1885—1949) французский режиссер, актер, педагог *2 т.* 530
Дюма Александр-отец (1802—1870) французский писатель *1 т.* 477
Дюма Александр-сын (1824—1895) французский писатель *2 т.* 441
Дядя Ваня см. *Чехов И. П.*

Евгений Багратионович см. *Вахтангов Е. Б.*
Екатерина Ивановна см. *Чернозубова Е. И.*
Елагин Юрий Борисович (1911—1987) музыкант, мемуарист *1 т.* 485—487, 490, 491, 528—536; *2 т.* 361, 364—367, 559
Елагина Вера Николаевна жена Ю. Б. Елагина *1 т.* 531, 533—536
Елизавета Осиповна см. *Добужинская Е. О.*

Енукидзе Авель Софронович (1877—1937) государственный и партийный деятель *1 т.* 247
Ермолов Герман Александрович драматург, переводчик *2 т.* 442

Жариков Петр Петрович (1888—1969) актер *2 т.* 445, 446
Жданов Георгий Семенович (р. 1905) актер, режиссер, драматург, педагог *1 т.* 33, 425, 426, 432—436, 443, 450, 451, 475; *2 т.* 166, 167, 292, 529, 546—554, 557
Жданов Семен Исаакович (1878—1937) отец Г. С. Жданова *1 т.* 432
Жданова Мария Александровна (1890—1944) актриса *1 т.* 405, 406, 409—413; *2 т.* 541
Жемье (наст. фам. *Тоннер*) *Фирмен* (1869—1933) французский актер, режиссер, театральный деятель *1 т.* 391; *2 т.* 522, 530
Жена см. *Чехова К. К.*
Жиделева Лидия Петровна (1896—1980) актриса *2 т.* 431, 511
Жилинский Андрей Матвеевич (*Андрюс Олека-Жилинскас;* 1893—1948) актер, режиссер *1 т.* 232, 233, 317, 358, 361—366, 379, 400, 404—415, 451; *2 т.* 62, 139, 431, 527, 528, 539, 541, 546
Жоржет см. *Бонер Ж.*
Жуве Луи (1887—1951) французский режиссер, актер, педагог *1 т.* 215; *2 т.* 12

Завадский Юрий Александрович (1894—1977) режиссер, актер, педагог, театральный деятель *1 т.* 18; *2 т.* 469
Зайцев Владимир Денисович заведующий электротехнической частью МХАТ 2-го *2 т.* 515
Зайцев Петр Никанорович (1889—1970) драматург *2 т.* 519
Залка Мате (наст. имя и фам. *Бела Франкль;* 1896—1937) венгерский писатель, театральный деятель *2 т.* 86
Замятин Евгений Иванович (1884—1937) писатель *2 т.* 488
Захарьин Герман каунасский театральный антрепренер *1 т.* 405, 411
Зиллер см. *Чехова К. К.*
Зиллер-Беловицкая Елена Карловна (1895—1977) сестра жены Чехова *1 т.* 33, 446; *2 т.* 317, 327, 337, 349, 377
Зуева Анастасия Платоновна (1896—1986) актриса *1 т.* 288

Ибсен Генрик (1828—1906) норвежский драматург, поэт *1 т.* 463; *2 т.* 125, 243, 444
Иван, Иван Николаевич см. *Берсенев И. Н.*
Иванов-Разумник (наст. фам. *Иванов*) *Разумник Васильевич* (1878—1946) критик, публицист, историк литературы и общественной мысли *2 т.* 487, 491, 493
Игнатьева Варвара Михайловна (1894—1931) приятельница Чехова, его соседка по даче *1 т.* 276
Игорь см. *Алексеев И. К.*
Ильинский Игорь Владимирович (1901—1987) актер, режиссер *1 т.* 10; *2 т.* 476
Иосс Курт (1901—1979) немецкий балетмейстер *1 т.* 443
Ипполит см. *Новский-Семеновский И. П.*

Казароза Бела Георгиевна (1893 1929) эстрадная певица, жена Н. Д. Волкова *1 т.* 357
Кайяве Гастон-Арман де (1869—1915) французский драматург *2 т.* 441
Калинин Михаил Иванович (1875—1946) государственный и партийный деятель *1 т.* 247
Калужский Евгений Васильевич (1896—1966) актер, режиссер *2 т.* 467
Каменев (наст. фам. *Розенфельд*) *Лев Борисович* (1883—1936) государственный и партийный деятель *1 т.* 247
Каменева (урожд. *Бронштейн*) *Ольга Давыдовна* (1883—1941) театральный и политический деятель *1 т.* 305, 306
Каменский Анатолий Павлович (1876—1941) писатель, драматург *2 т.* 442
Каменский Василий Васильевич (1884—1961) поэт, драматург *1 т.* 264, 265
Кант Иммануил (1724—1804) немецкий философ *1 т.* 22, 127, 138
Капабланка Хосе Рауль (1888—1942) кубинский дипломат, чемпион мира по шахматам *1 т.* 119
Каптерев Павел Васильевич (1876—1925) врач-психиатр *1 т.* 92
Карклинь Янис (1891—?) латышский писатель и театральный критик *1 т.* 236, 237, 409, 412, 413
Карлуша, Карла, Ксения Карловна см. *Чехова К. К.*
Карпов Владимир Евтихьевич актер *2 т.* 442
Карпов Евтихий Павлович (1857—1926) режиссер, драматург *1 т.* 165
Каутский Карл (1854—1938) немецкий социал-демократ *1 т.* 77
Качалов (наст. фам. *Шверубович*) *Василий Иванович* (1875—1948) актер *1 т.* 58, 151, 225, 231, 273, 423, 475, 476; *2 т.* 429, 443, 468, 475
Квапил Ярослав (1868—1950) чешский писатель, режиссер *1 т.* 367, 374—383, 385, 390—395
Кедрина Наталья Борисовна (р. 1905) преподаватель английского языка *1 т.* 314, 315; *2 т.* 497
Келлерман Бернгард (1879—1951) немецкий писатель *2 т.* 98
Кемпер Мария Николаевна (1888—?) актриса *1 т.* 317
Керженцев (наст. фам. *Лебедев*) *Платон Михайлович* (1881—1940) партийный и театральный деятель *1 т.* 530; *2 т.* 508
Кириленко Александр Иосифович (1890—1971) юрист *2 т.* 534
Кисляков Аркадий Николаевич (р. 1898) актер *1 т.* 348, 349; *2 т.* 490
Кислякова Лидия Артуровна (р. 1898) актриса *1 т.* 348, 349
Клавдия Николаевна см. *Бугаева К. Н.*
Клайн Роберт немецкий актер *2 т.* 529
Кленов Дмитрий Александрович (р. 1898) инспектор МХАТ 2-го *1 т.* 317
Клименко Василий Васильевич (р. 1903) актер *1 т.* 423, 431, 432, 437—439, 444, 445
Клименко Василий Николаевич (1869—1941) врач-терапевт, лечивший Чехова во время его болезни в Риге *1 т.* 431, 432, 437—439; *2 т.* 544

Клименко Мария Аполлоновна (1871—1937) мать В. В. Клименко *1 т.* 432, 437
Ключарев Виктор Павлович (1898—1957) актер *1 т.* 326; *2 т.* 431, 499, 500, 508, 510
Кнебель Мария Осиповна (1898—1985) актриса, режиссер, педагог *1 т.* 121, 339; *2 т.* 457, 464, 469, 470, 472, 487
Книппер Ада Константиновна (1895—1989?) актриса, педагог, сестра О. К. Чеховой *1 т.* 33; *2 т.* 453, 470, 528, 557, 560
Книппер Владимир Леонардович (по сцене *Нардов;* 1876—1942) оперный певец, режиссер, дядя О. К. Чеховой *1 т.* 275, 276
Книппер Константин Леонардович (1866—1924) инженер-путеец, отец О. К. Чеховой *2 т.* 456, 470, 485
Книппер Лев Константинович (1898—1974) композитор, брат О. К. Чеховой *2 т.* 459, 485
Книппер Луиза Юльевна (ум. 1942) мать О. К. Чеховой *1 т.* 275, 276, 288, 294; *2 т.* 453, 470
Книппер-Чехова Ольга Леонардовна (1868—1959) актриса *1 т.* 11, 14, 33, 57, 58, 142, 151, 256, 267, 268, 271, 272, 275, 276, 279, 282, 284, 285; *2 т.* 438, 443—445, 448, 452, 453, 457—460, 463, 464, 466, 485, 504, 546, 557, 560
Кнорин Вильгельм Георгиевич (1890—1938) партийный деятель, критик *2 т.* 95, 97, 98
Коган Софья Исааковна (ум. 1986) пианистка *1 т.* 283, 284; *2 т.* 462
Коклен Бенуа-Констан (1841—1909) французский актер *2 т.* 12, 72, 241
Колин Николай Федорович (1878—1973) актер *1 т.* 15, 372; *2 т.* 445, 465, 469, 481
Коля см. *Николаевский Н. П.*
Комиссаржевский Федор Федорович (1882—1954) режиссер *1 т.* 480
Константин Сергеевич, К. С. см. *Станиславский К. С.*
Конюс Татьяна Сергеевна (1907—1961) дочь С. В. Рахманинова *1 т.* 425, 458; *2 т.* 545
Коонен Алиса Георгиевна (1889—1974) актриса *2 т.* 444, 528
Коренев Михаил Михайлович (1889—1980) режиссер *2 т.* 90
Коренева Лидия Михайловна (1885—1982) актриса *2 т.* 444
Коринская В. А. владелица мастерских театральных костюмов в Париже *1 т.* 218
Корчагина-Александровская Екатерина Павловна (1874—1951) актриса *2 т.* 85
Красин Леонид Борисович (1870—1926) партийный и государственный деятель *1 т.* 306
Краснопольская Екатерина Филимоновна (1898—1980) актриса *1 т.* 299, 301
Крашенинников Николай Александрович (1878—1941) писатель, драматург *1 т.* 304
Кременецкий Б. Я. актер *1 т.* 406
Кроленко Александр Александрович (1889—1970) директор издательства «Academia» *2 т.* 513
Кроммелинк Фернан (1888—1970) бельгийский драматург *1 т.* 384

Кронеберг Андрей Иванович (ум. 1855) переводчик и критик *2 т.* 430
Крыжановская Мария Алексеевна (1891—1979) актриса *1 т.* 395, 426—428, 430, 437, 452, 471, 472, 475; *2 т.* 532, 546
Крыленко Николай Васильевич (1885—1938) государственный и партийный деятель *1 т.* 247, 248
Крылов Виктор Александрович (псевд. *В. Александров;* 1838—1906) драматург *2 т.* 441
Кудрявцев Иван Михайлович (1898—1966) актер *2 т.* 445, 454, 455, 464, 466—468, 488
Кузмин Михаил Алексеевич (1872—1936) поэт, композитор, переводчик *2 т.* 442
Кузнецов Евгений Михайлович (1900—1958) театровед, критик *2 т.* 513
Кузнецов Степан Леонидович (1879—1932) актер *2 т.* 85
Куликов Николай Иванович (1812—1891) драматург, переводчик, актер *2 т.* 439
Купер Гари (1901—1961) американский киноактер *2 т.* 310
Купер Эмиль Альбертович (1877—1960) скрипач, педагог, дирижер *1 т.* 263, 454; *2 т.* 554
Куприн Александр Иванович (1870—1938) писатель *1 т.* 51
Курский Михаил Львович (1892—1942) актер, режиссер *1 т.* 330, 331
Кусевицкий Сергей Александрович (1874—1951) дирижер, музыкальный деятель *2 т.* 552
Кустодиев Борис Михайлович (1878—1927) живописец, театральный художник *2 т.* 490, 491

Лаврентьев Андрей Николаевич (1882—1935) актер, режиссер *1 т.* 334
Лагутин Иван Иванович (1887—1952) актер *2 т.* 497
Лазарев Иван Васильевич (1877—1929) актер *2 т.* 459
Лан Габриель (1874—1941) театральный антрепренер *1 т.* 406, 407
Ларионов Юрий Владиславович (р. 1923) актер *1 т.* 364
Ларсен шведский актер *2 т.* 533
Ларченко Василий Осипович знакомый Чехова *1 т.* 123—125, 127, 128
Ласкер Эмануэль (1868—1941) немецкий философ и математик, чемпион мира по шахматам *1 т.* 119
Лева см. *Книппер Л. К.*
Левинский Йозеф (1835—1907) австрийский актер *2 т.* 248
Левушка см. *Дурасов Л. Г.*
Лемуан Густав французский драматург *2 т.* 439
Ленгиель Мельхиор (1880—1974) венгерский писатель *2 т.* 441
Ленин (наст. фам. *Ульянов*) *Владимир Ильич* (1870—1924) *1 т.* 176, 249, 306, 459; *2 т.* 98, 466, 503
Ленский (наст. фам. *Вервициотти*) *Александр Павлович* (1847—1908) актер, режиссер, педагог *2 т.* 5, 504
Ленский (наст. фам. *Воробьев*) *Дмитрий Тимофеевич* (1805—1860) драматург-водевилист, актер *2 т.* 439
Леонардо да Винчи (1452—1519) *1 т.* 198; *2 т.* 170, 171, 189, 192, 287, 345, 359

Леонидов Леонид Давидович (1885—1983) театральный антрепренер *1 т.* 257; *2 т.* 544, 546
Леонидов (наст. фам. *Вольфензон*) *Леонид Миронович* (1873—1941) актер, режиссер, педагог *1 т.* 14, 15, 151, 225, 384, 386; *2 т.* 429, 473, 474, 529
Лесков Николай Семенович (псевд. *Н. Стебницкий;* 1831—1895) писатель *1 т.* 17, 301, 303, 460; *2 т.* 488
Лешковская Елена Константиновна (1864—1925) актриса *2 т.* 490
Либаков Михаил Вадимович (1889—1953) актер, театральный художник *1 т.* 307, 308, 341, 363, 364; *2 т.* 100, 103, 105, 111, 431, 454, 457, 489, 490, 494, 517
Либерт Лудольф (1895—1959) латышский театральный художник *1 т.* 403, 404, 408; *2 т.* 544
Лида см. *Дейкун Л. И.*
Лилина (урожд. *Перевощикова*) *Мария Петровна* (1866—1943) актриса, жена К. С. Станиславского *1 т.* 26, 58, 139, 273, 288, 303, 368, 372, 374, 386, 387; *2 т.* 443, 449, 452, 468, 477, 532, 534, 535
Лист Ференц (1811—1886) венгерский композитор и пианист *2 т.* 105
Лужский (наст. фам. *Калужский*) *Василий Васильевич* (1869—1931) актер, режиссер, педагог *1 т.* 225; *2 т.* 460, 472, 489, 495
Луначарский Анатолий Васильевич (1875—1933) государственный деятель, нарком просвещения *1 т.* 88, 178, 240, 241, 244, 247, 335, 341—348; *2 т.* 95, 97, 488, 495, 500—502, 505, 509, 517, 524—526
Лучинин (наст. фам. *Ломоносов*) *Петр Петрович* (1872—1964) режиссер, актер, театральный деятель *1 т.* 292, 293
Любимов-Ланской (наст. фам. *Гелитбер*) *Евсей Осипович* (1883—1943) актер, режиссер *2 т.* 86
Люнье-По (наст. фам. *Люнье*) *Орельен-Мари* (1869—1940) французский режиссер, актер *2 т.* 532

Мазель Зундель Моисеевич (1896—1978) музыкант *2 т.* 465
Макаров Степан Осипович (1848/49—1904) океанограф, вице-адмирал *1 т.* 264
Максимов А. Н. коллекционер *2 т.* 528
Мандражи Инна Владимировна (1884—?) актриса *1 т.* 120
Марголин Самуил Акимович (1893—1953) режиссер, педагог, театральный критик *2 т.* 492
Мария Александровна см. *Скрябина М. А.*
Мария Алексеевна см. *Крыжановская М. А.*
Мария Николаевна см. *Аристова М. Н.*
Мария Петровна см. *Лилина М. П.*
Марков Павел Александрович (1897—1980) театральный критик, театровед, режиссер, педагог *1 т.* 17, 18, 21, 308, 309; *2 т.* 75, 466, 471, 475, 489, 490, 494, 504, 505, 517
Маркс Карл (1818—1883) *1 т.* 77
Мартинсон Сергей Александрович (1899—1984) актер *1 т.* 421

Маршалл Фрэнк Джеймс (1877—1944) американский шахматист *1 т.* 119
Масарик Томаш (1850—1937) президент Чехословацкой республики в 1918—1935 гг. *1 т.* 212, 213, 366—371, 374, 376—380, 382, 385, 386, 391, 393, 394
Масарикова Алицэ (1879—1966) председатель чехословацкого Общества Красного Креста, дочь Т. Масарика *1 т.* 372, 374
Массалитинов Николай Осипович (1880—1961) актер, режиссер, педагог *1 т.* 283, 299, 301; *2 т.* 460
Массалитинова Варвара Осиповна (1878—1945) актриса *2 т.* 504
Масютин Василий Николаевич (1884—1955) художник *1 т.* 202, 214, 217, 393, 396; *2 т.* 477, 530
Матрунин Борис Александрович (1895—1959) заведующий декорационно-живописными мастерскими МХАТ 2-го *1 т.* 307, 308; *2 т.* 483, 490, 494, 523
Мать см. *Чехова Н. А.*
Мацкин Александр Петрович (р. 1906) театровед, театральный и литературный критик *2 т.* 515
Мацкявичус-Норд Й. литовский драматург *2 т.* 142, 143
Маяковский Владимир Владимирович (1893—1930) *1 т.* 18; *2 т.* 93
Мейер Вера Романовна (1898—1979) сестра В. В. Клименко от первого брака матери *1 т.* 432, 437, 438, 445
Мейер Рихард (*Мориц*; 1860—1914) немецкий историк литературы *2 т.* 168
Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874—1940) режиссер, актер *1 т.* 32, 33, 119, 157, 178, 200, 201, 256, 324—326, 339—341, 348, 365, 383—385, 387—389, 400—402, 416—422, 486—488, 491, 529—531, 535; *2 т.* 86—90, 95, 98, 106, 118, 119, 361—373, 375—377, 474—476, 503, 505, 507—509, 517, 519, 524, 525, 528, 529, 544, 559
Мельницкая Анна Васильевна (1862—1912) драматург *2 т.* 441
Мескин актер театра-студии «Габима» *1 т.* 202
Метерлинк Морис (1862—1949) бельгийский писатель, драматург *1 т.* 255; *2 т.* 243, 244
Микеланджело Буонарроти (1475—1564) *1 т.* 110, 500, 501; *2 т.* 14, 158, 169, 171, 223, 345, 359
Михайлов (наст. фам. *Лопатин*) *Владимир Михайлович* (1861—1935) актер *2 т.* 474
Михальский Федор Николаевич (1896—1968) театральный деятель *1 т.* 296, 324; *2 т.* 479, 482, 485
Моисси Александр (*Сандро*; 1880—1935) немецкий актер *1 т.* 118, 119, 182; *2 т.* 489, 490
Мольер (наст. имя и фам. *Жан-Батист Поклен*; 1622—1673) *1 т.* 59; *2 т.* 96, 243, 439, 444, 445, 448
Монахов Николай Федорович (1875—1936) актер *1 т.* 334
Монро Мерилин (наст. имя и фам. *Норма Бейкер*; 1926—1962) американская актриса *2 т.* 557
Моргенштерн Маргерит (1879—1968) спонсор Театра Чехова в Париже *1 т.* 207, 208, 210, 211, 353, 390, 391, 395, 401, 402; *2 т.* 530, 532

Моргенштерн Христиан (1871—1914) немецкий поэт *1 т.* 206—208, 353
Мордкин Михаил Михайлович (1881—1944) артист балета, балетмейстер, педагог *2 т.* 447
Моров Алексей Григорьевич (р. 1904) журналист *1 т.* 371
Москвин Иван Михайлович (1874—1946) актер *1 т.* 14, 15, 119, 140, 151, 225, 229, 231, 291, 461; *2 т.* 68, 78, 416, 429, 449, 450, 458, 460, 470—472, 474, 475, 507, 512
Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1791) *1 т.* 402, 407; *2 т.* 454, 462
Музалевский Георгий Васильевич (1892—1942) актер *1 т.* 257, 326; *2 т.* 431, 508, 510
Мусенька, Муся см. *Жданова М. А.*
Мусоргский Модест Петрович (1839—1881) композитор *1 т.* 263, 454, 476; *2 т.* 95, 554
Мюссе Альфред де (1810—1857) французский писатель, поэт, драматург *2 т.* 139

Набоков Николай (1903—1978) американский композитор *1 т.* 393
Надежда Николаевна см. *Бромлей Н. Н.*
Надежда Николаевна см. *Татаринова Н. Н.*
Наливин Федор Сергеевич актер *1 т.* 281
Наталья Александровна см. *Рахманинова Н. А.*
Наталья Александровна см. *Чехова Н. А.*
Наумов Александр Ильич (1899—1928) театральный художник *1 т.* 348
Невельская Зинаида Николаевна (1891—?) актриса *1 т.* 317
Нежданова Антонина Васильевна (1873—1950) певица *1 т.* 25
Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858—1943) *1 т.* 11, 14, 17, 26, 30, 32, 58, 140, 158, 180, 232, 255, 256, 267, 269, 291—293, 295, 296, 298, 300, 304—306, 341, 460, 461, 467; *2 т.* 10—12, 15, 16, 19—21, 24, 26, 27, 30, 367, 373—375, 378, 430, 431, 444, 446, 450, 454, 457, 458, 467, 475, 476, 479, 481—487, 492, 493, 495, 496, 498, 502, 506, 522, 544, 558
Нивинский Игнатий Игнатьевич (1880—1933) театральный художник, график *2 т.* 470
Никитин Андрей Леонидович (р. 1935) историк, писатель *2 т.* 447, 513, 514, 519—522
Никитин Иван Саввич (1824—1861) поэт *1 т.* 384
Николаевский Николай Павлович (1893—1963) актер *1 т.* 317, 319
Николай I (1796—1855) российский император *2 т.* 473, 475, 543
Николай II (1868—1918) российский император *1 т.* 52, 53
Никорович Игнатий польский драматург *2 т.* 441
Ницше Фридрих (1844—1900) немецкий философ *1 т.* 22, 29, 77, 127
Новалис (наст. имя и фам. *Фридрих фон Харденберг*; 1772—1801) немецкий писатель, философ *2 т.* 397
Новиков Василий Константинович (1891—1956) актер *1 т.* 319, 321
Новикова Евгения Владимировна (1894—ок. 1940) актриса *1 т.* 319
Новский-Семеновский Ипполит Петрович (1881—1935) актер *1 т.* 317; *2 т.* 431

Нотгафт Федор Федорович (1886—1942) художник, искусствовед, коллекционер *2 т.* 490

Оборин Лев Николаевич (1907—1974) пианист, педагог *1 т.* 389
О'Кейси Шон (1880—1964) ирландский драматург, писатель, публицист *1 т.* 205, 256; *2 т.* 529
Олеша Юрий Карлович (1899—1960) писатель *1 т.* 256
Оличка см. *Чехова О. М.*
Ольга Леонардовна см. *Книппер-Чехова О. Л.*
Оля см. *Чехова О. К.*
Ольдерогге В. В. врач-психиатр *1 т.* 48, 120
Орленев (наст. фам. *Орлов*) *Павел Николаевич* (1869—1932) актер *1 т.* 130; *2 т.* 514, 515
Орлинский Александр Робертович журналист, театральный критик *2 т.* 97
Островский Александр Николаевич (1823—1886) драматург *2 т.* 19, 76, 95, 439, 440, 442, 496
Острожский (наст. фам. *Гогель*) *Константин Сергеевич* (1886—1929) драматург *2 т.* 441, 442
Отец см. *Чехов Ал. П.*
Оттен Елизавета Эмильевна (1896—1962) актриса *2 т.* 62, 64
Оцеп Федор Александрович (1895—1949) кинодраматург, режиссер *2 т.* 529

Павлов Владимир Александрович (1899—1967) театровед-социолог, скульптор *2 т.* 505
Павлов Поликарп Арсеньевич (1885—1974) актер *1 т.* 299; *2 т.* 546
Павлович Надежда Александровна (1895—1980) поэт, переводчик *1 т.* 312—314, 320—323, 327, 328, 332; *2 т.* 495, 523
Палмер-Судейкина Джин *1 т.* 453
Папазян Ваграм Камерович (1888—1968) актер *1 т.* 399
Пашенная Вера Николаевна (1887—1968) актриса *2 т.* 85
Певцов Илларион Николаевич (1879—1934) актер *1 т.* 303
Персиянинова (наст. фам. *Рябова*) *Наталья Львовна* драматург *2 т.* 514
Песталоцци Иоганн Генрих (1746—1827) швейцарский педагог *1 т.* 239
Петров Николай Васильевич (1890—1964) режиссер, педагог, театральный деятель *1 т.* 421
Петровский Андрей Павлович (1869—1933) актер, режиссер, педагог *2 т.* 75
Петрункин Николай В. актер *1 т.* 438
Пикассо Пабло (1881—1973) французский художник испанского происхождения *2 т.* 25
Пиотровский Адриан Иванович (1898—1938) драматург, театровед, театральный критик *2 т.* 487, 503
Писемский Алексей Феофилактович (1821—1881) писатель, драматург *2 т.* 439, 441
Платон (428/427—348/347 до н. э.) древнегреческий философ *1 т.* 127, 521

Победоносцев Константин Петрович (1827—1907) государственный деятель, обер-прокурор синода *1 т.* 19
Подгорная Анна Ивановна (р. 1913) искусствовед *1 т.* 339
Подгорный Владимир Афанасьевич (1887—1944) актер, режиссер *1 т.* 298, 310, 337—339; *2 т.* 13, 384, 431, 481, 484, 502, 507, 521, 522
Подгорный Николай Афанасьевич (1879—1947) актер, педагог *1 т.* 384; *2 т.* 474, 525, 529
Подобед Порфирий Артемьевич (1886—1965) театральный деятель *2 т.* 485
Полевой Николай Алексеевич (1796—1846) писатель, журналист, историк *2 т.* 430
Поленов Василий Дмитриевич (1844—1927) художник, деятель народного театра *1 т.* 60, 120
Попов Алексей Дмитриевич (1892—1961) актер, режиссер, педагог *1 т.* 33; *2 т.* 20, 460, 468
Попов Владимир Александрович (1889—1968) актер *2 т.* 407, 506
Попов Николай Александрович (1871—1949) режиссер, драматург, театрально-общественный деятель *1 т.* 88, 265, 266; *2 т.* 442, 447, 471
Попова Анна Игнатьевна (1886—1959) актриса *1 т.* 317
Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953) композитор *2 т.* 164
Протазанов Яков Александрович (1881—1945) кинорежиссер *1 т.* 327, 421; *2 т.* 508
Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837) *1 т.* 18, 171, 432, 469; *2 т.* 17, 93, 97, 397
Пыжова Ольга Ивановна (1894—1972) актриса, режиссер, педагог *1 т.* 23, 257, 298—300, 326; *2 т.* 85, 508, 510

Рабинович Исаак Моисеевич (1894—1961) художник *2 т.* 380, 426, 431
Раймунд Фердинанд (1790—1836) австрийский драматург и актер *2 т.* 552
Райх Зинаида Николаевна (1894—1939) актриса, жена В. Э. Мейерхольда *1 т.* 200, 256, 324—326, 383—385, 387—389, 400—402, 417, 420—422; *2 т.* 85, 89, 363, 507, 509, 519, 528, 529
Райх (урожд. *Массальская*) *Софья Григорьевна* актриса *2 т.* 440
Ратгауз Татьяна Даниловна (р. 1909) актриса, жена В. В. Клименко *1 т.* 431, 432, 437—439
Ратов Григорий Васильевич (1897—1960) кинорежиссер *1 т.* 263, 455, 459, 460; *2 т.* 552—554
Рафаэль Санти (1483—1520) *1 т.* 198; *2 т.* 169, 345, 359
Рахманинов Сергей Васильевич (1873—1943) композитор, пианист, дирижер *1 т.* 25, 33, 258—263, 390, 424, 425, 457, 458; *2 т.* 527, 530, 532, 534, 545, 546, 548, 552—554
Рахманинова (урожд. *Сатина*) *Наталья Александровна* (1877—1951) пианистка, жена С. В. Рахманинова *1 т.* 259, 260, 263, 424, 425, 457, 458; *2 т.* 554
Рахманов Николай Николаевич (1892—1964) композитор, дирижер, заведующий музыкальной частью МХАТ 2-го *2 т.* 499, 520

Рейнгардт (наст. фам. *Гольдман*) *Макс* (1873—1943) немецкий режиссер, педагог *1 т.* 183, 184, 186—188, 192, 193, 196—199, 211, 226, 256, 257, 341, 353, 371, 378; *2 т.* 8, 169, 524, 526, 528—531
Рейтер Теодор (1884—1956) латышский дирижер *1 т.* 402—404, 416; *2 т.* 544
Ремарк Эрих Мария (1898—1970) немецкий писатель *2 т.* 557
Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669) голландский художник *1 т.* 198, 235
Ремизов Николай Владимирович (псевд. *Ре-ми*; 1887—1962) карикатурист, театральный художник *1 т.* 456, 483, 487; *2 т.* 193, 557
Рерих Николай Константинович (1874—1947) художник, философ *2 т.* 546
Рети Рихард (1889—1929) чешский шахматист *1 т.* 119
Ржига Йиндржих (1881—1963) референт Канцелярии президента Чехословацкой республики *1 т.* 391, 394
Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908) композитор *2 т.* 380
Риттельмейер Ф. *1 т.* 505; *2 т.* 226
Роден Огюст (1840—1917) французский скульптор *2 т.* 25, 223
Родиан Ю. драматург *2 т.* 519
Рок (наст. фам. *Геринг*) *Юрий Юрьевич* (р. 1899) поэт, актер *1 т.* 335
Роллан Ромен (1866—1944) французский писатель *2 т.* 505, 514
Ромм Михаил Ильич (1901—1971) кинорежиссер *2 т.* 556
Ростан Эдмон (1868—1918) французский драматург, поэт *2 т.* 439
Рощина-Инсарова (урожд. *Пашенная*) *Екатерина Николаевна* (1883—1971) актриса *2 т.* 544
Рузвельт Франклин Делано (1882—1945) президент США *1 т.* 471
Румянцев Николай Александрович (1874—1948) заведующий финансово-хозяйственной частью МХТ *1 т.* 267
Рустейкис Александр Александрович (1892—1958) актер *2 т.* 454
Рыков Алексей Иванович (1881—1938) государственный и партийный деятель *1 т.* 178, 250—253, 257
Рышков Виктор Александрович (1862—1924) драматург *2 т.* 441

Савина Мария Гавриловна (1854—1915) актриса *1 т.* 44, 165
Сальвини Томмазо (1829—1915) итальянский трагик *2 т.* 72
Сахновский Василий Григорьевич (1886—1945) режиссер, театровед, педагог *2 т.* 490, 505
Сац Илья Александрович (1875—1912) композитор *1 т.* 262, 263
Светлов Александр Иванович (1874—1937) актер, переводчик *1 т.* 334
Свидерский Алексей Иванович (1878—1933) начальник Главискусства Наркомпроса в 1928—1929 гг. *1 т.* 336, 337, 339, 347; *2 т.* 525
Сегалов Тимофей Ефимович (ум. 1928) врач *1 т.* 286
Сельвинский Илья Львович (1899—1968) поэт, драматург *2 т.* 524
Семашко Николай Александрович (1874—1949) нарком здравоохранения в 1918—1930 гг. *2 т.* 497

Семенов Павел Васильевич (1874—1916) религиозный деятель, драматург *1 т.* 301
Сервантес Сааведра Мигель де (1547—1616) *1 т.* 27, 256, 290, 332, 344, 392; *2 т.* 17, 106, 468, 495, 515
Сергеев-Ценский Сергей Николаевич (1875—1958) писатель *1 т.* 469
Сергиевский Николай Николаевич драматург *2 т.* 443
Серов Георгий Валентинович (1894—1929) актер *1 т.* 299
Сима см. *Бирман С. Г.*
Симонов Рубен Николаевич (1899—1968) актер, режиссер *1 т.* 486
Скрябин Александр Николаевич (1871—1915) композитор, пианист *2 т.* 380
Скрябина Мария Александровна (1901—1989) актриса, дочь А. Н. Скрябина *1 т.* 357; *2 т.* 497, 519
Скуковский Антон Донатович (1889—?) актер *2 т.* 407
Сладкопевцев Владимир Владимирович (1876—1957) актер, чтец, педагог *1 т.* 44; *2 т.* 442
Словацкий Юлиуш (1809—1849) польский поэт, драматург *1 т.* 256, 410; *2 т.* 61, 64
Смилгис Эдуард (1886—1966) латышский актер, режиссер *1 т.* 226, 422, 423
Смирнова Надежда Александровна (1873—1951) актриса, педагог, мемуарист *1 т.* 475
Смышляев Валентин Сергеевич (1891—1936) актер, режиссер, педагог, театровед *1 т.* 79, 81, 85, 104, 289, 290, 295, 300, 301, 316, 317; *2 т.* 83, 378—382, 396, 408, 410, 426, 430, 462, 464, 465, 481, 483, 489, 507, 513, 514, 519—522
Собинов Леонид Витальевич (1872—1934) оперный певец *1 т.* 25, 180; *2 т.* 531
Соболев Юрий Васильевич (1887—1940) театральный критик, историк литературы *2 т.* 500
Соколов Владимир Александрович (1889—?) актер *1 т.* 184
Сократ (ок. 470—399 до н. э.) древнегреческий философ *1 т.* 515
Соловьев Владимир Сергеевич (1853—1900) религиозный философ, поэт, публицист *1 т.* 77, 138, 311; *2 т.* 397
Соловьева Вера Васильевна (1892—1986) актриса *1 т.* 317, 358, 362, 363, 365, 366, 400, 404, 405, 409—415; *2 т.* 59, 61, 431, 454, 527, 541, 546
Сомов Евгений Иванович (1881—1962) директор-распорядитель Театра-студии Чехова в Риджфилде *1 т.* 260, 261, 263, 424, 425, 450, 451, 457, 458, 467, 470, 471, 475, 479, 481, 484, 485; *2 т.* 534, 545, 546, 548, 549, 552, 553
Сомов Константин Андреевич (1869—1939) художник *2 т.* 549
Сомова Елена Константиновна (1889—1969) жена Е. И. Сомова *1 т.* 424, 425, 458, 467, 470, 471, 475, 476, 479, 481, 484; *2 т.* 545, 548
Соня см. *Гиацинтова С. В.*
Сорокин Николай Семенович (р. 1896) актер *1 т.* 319
Софенька см. *Волконская С. П.*
Софокл (ок. 496—406 до н. э.) древнегреческий драматург *1 т.* 344; *2 т.* 94

Софронов Василий Яковлевич (1884—1960) актер *2 т.* 440
Спиноза Бенедикт (*Барух*; 1632—1677) нидерландский философ *1 т.* 24
Сталин (наст. фам. *Джугашвили*) *Иосиф Виссарионович* (1879—1953) *1 т.* 471
Станиславский (наст. фам. *Алексеев*) *Константин Сергеевич* (1863—1938) *1 т.* 9, 11—17, 20—22, 26, 27, 30—32, 45, 53, 54, 57—61, 74, 80—82, 85, 89, 94, 104, 119, 121, 139—141, 146, 147, 151, 152, 157—159, 163, 178, 180, 182—184, 192, 197—201, 204, 213, 226, 228, 229, 231, 232, 255, 259, 260, 267, 269—273, 279, 282—291, 293, 298, 300—303, 325, 326, 337, 339, 341, 366—369, 371—374, 385—387, 418, 419, 423, 428, 439, 447, 460, 461, 467, 485, 490, 515; *2 т.* 5—8, 10—24, 26, 27, 29—32, 36, 47, 58, 64, 118, 119, 134, 140, 141, 158, 162, 165, 244, 288, 290, 352, 356, 367—369, 371—377, 380, 443—452, 454, 456—464, 466—474, 476, 477, 483, 487, 488, 495, 505, 507—509, 513, 516, 517, 519—521, 529, 534, 535, 537, 538, 543, 546, 549, 556, 558
Стахович Алексей Александрович (1856—1919) пайщик и член правления МХТ, актер *2 т.* 454
Стрейт Беатрис (р. 1914?) американская актриса *1 т.* 425, 449; *2 т.* 166, 546—548, 554
Стрельская Варвара Васильевна (1838—1915) актриса *1 т.* 134, 165
Стрижевский Владимир Федорович кинорежиссер *1 т.* 366
Стриндберг Йухан Август (1849—1912) шведский писатель, драматург *1 т.* 13, 290; *2 т.* 433, 468
Суворин Алексей Сергеевич (1834—1912) писатель, критик, драматург *1 т.* 120, 133; *2 т.* 438, 439
Судейкин Сергей Юрьевич (1882—1946) живописец, театральный художник *1 т.* 453
Сулержицкий Дмитрий Леопольдович (1903—1969) художник *2 т.* 431
Сулержицкий Леопольд Антонович (1872—1916) режиссер, театральный деятель, писатель, художник *1 т.* 22, 60, 61, 67—71, 81, 89, 93, 94, 121, 141, 157, 159—163, 176, 256, 275, 303, 460; *2 т.* 7, 29, 41, 445, 448, 450, 451, 453, 454, 456, 460, 476, 502, 516
Сурен см. *Хачатуров С. Н.*
Сухачева Елена Георгиевна (1892—?) актриса *2 т.* 440
Сухово-Кобылин Александр Васильевич (1817—1903) драматург *1 т.* 19, 20; *2 т.* 499, 503
Сушкевич Борис Михайлович (1887—1946) актер, режиссер *1 т.* 59—61, 76, 94, 98, 100, 101, 230, 257, 299, 301, 303, 317, 321, 328, 460; *2 т.* 64, 448, 454, 461, 474, 476, 481, 482, 485, 486, 495, 500, 503, 507, 511, 514, 515, 519—523

Тагор (наст. фам. *Тхакур*) *Рабиндранат* (1861—1941) индийский писатель, общественный деятель *1 т.* 205
Таиров Александр Яковлевич (1885—1950) режиссер, актер *1 т.* 33, 333, 345, 423; *2 т.* 85, 118, 367, 375—377, 507, 508, 525
Тамиров Аким Михайлович (1899—1972) актер *1 т.* 259; *2 т.* 292, 557

Тамкин американский композитор *1 т.* 480
Тарасова Алла Константиновна (1898—1973) актриса *1 т.* 421; *2 т.* 462
Тарский (наст. фам. *Стойкин*) *Александр Иосафович* (1875—1913) драматург *1 т.* 266; *2 т.* 443
Татаринов Владимир Николаевич (1879—1966) режиссер *1 т.* 28, 85, 87, 104, 300, 301, 305, 312, 317, 319, 321, 323, 341, 351, 357, 358, 361, 488, 535, 536; *2 т.* 83, 101—103, 105—107, 109, 111, 379, 383, 392, 402, 417—419, 422, 427, 430, 487, 489, 494, 498, 499, 514, 517, 519
Татаринова Надежда Николаевна (1880—1950) сестра В. Н. Татаринова *1 т.* 357
Телегин Алексей Дмитриевич (1894—1980) актер *1 т.* 438
Тетя Оля см. *Книппер-Чехова О. Л.*
Тетя Соня см. *Чехова С. В.*
Тихомиров Василий Дмитриевич (1876—1956) артист балета, балетмейстер, педагог *2 т.* 468
Толлер Эрнст (1893—1939) немецкий писатель, драматург *2 т.* 511
Толстой Алексей Константинович (1817—1875) писатель *1 т.* 121, 255, 360; *2 т.* 492, 495, 539, 546
Толстой Алексей Николаевич (1882—1945) писатель *2 т.* 432, 442
Толстой Лев Николаевич (1828—1910) *1 т.* 22, 88, 138, 163, 178, 195, 245, 260, 467; *2 т.* 243, 245, 290, 441, 456, 457, 471, 473, 477
Топорков Василий Осипович (1889—1970) актер *2 т.* 442
Торре Карлос (р. 1904) мексиканский шахматист *1 т.* 119
Тосканини Артуро (1867—1957) итальянский дирижер *1 т.* 424; *2 т.* 374
Тох Эрнст (1887—1964) немецкий композитор *1 т.* 202
Трапезников Трифон Георгиевич (1882—1926) искусствовед *1 т.* 207, 208, 256, 352, 353
Три Айрис английская актриса *2 т.* 552
Троцкий (наст. фам. *Бронштейн*) *Лев Давыдович* (1879—1940) политический деятель *1 т.* 244, 252
Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883) писатель *1 т.* 136, 255; *2 т.* 445, 454
Тэффи (наст. имя и фам. *Надежда Александровна Лохвицкая*; 1872—1952) писательница *1 т.* 410
Тютчев Федор Иванович (1803—1873) поэт *1 т.* 172

Узунов Павел Г. художник *2 т.* 457
Унру Фриц фон (1885—1970) немецкий писатель, драматург *1 т.* 353, 371, 372; *2 т.* 528
Уоттерс Георг американский драматург *1 т.* 349; *2 т.* 526
Успенский Глеб Иванович (1843—1902) писатель *2 т.* 546
Ушинскас Стасис Юозо (1905—1974) литовский художник *2 т.* 542

Файко Алексей Михайлович (1893—1978) драматург *1 т.* 321; *2 т.* 495
Фалес (ок. 625—ок. 545 до н. э.) древнегреческий философ *1 т.* 127
Фальк (по мужу *Барановская*) *Кирилла Романовна* внучка К. С. Станиславского *1 т.* 374, 386

Федорова Елена Петровна (1896—1933) актриса *1 т.* 410, 411
Фессинг Леонид Александрович (1848?—1920) инспектор МХТ *1 т.* 460, 461
Фет Афанасий Афанасьевич (1820—1892) поэт *1 т.* 171
Фихте Иоганн Готлиб (1762—1814) немецкий философ *1 т.* 138
Флатто Т. врач, лечивший Чехова в Германии *1 т.* 298, 300, 306
Флер Робер де (1872—1927) французский драматург *2 т.* 441
Флерова-Гришина Елизавета Александровна актриса *2 т.* 440
Фолькельт Иоханнес (1848—1930) немецкий философ, историк литературы *2 т.* 108, 111
Форш Ольга Дмитриевна (1873—1961) писательница *2 т.* 491
Франциск Ассизский (1181 или 1182—1226) итальянский проповедник, религиозный писатель *2 т.* 147—149
Фрейд Зигмунд (1856—1939) австрийский врач-психиатр, основатель учения о психоанализе *1 т.* 137, 138
Френкель (по сцене *Давыдова*) *Александра Давыдовна* (1904—1990) актриса, жена В. А. Громова *1 т.* 364, 396; *2 т.* 534

Хазлит Виллиам (1778—1830) английский критик, эссеист *2 т.* 230
Хачатуров Сурен Ильич (1889—1934) режиссер, педагог, театральный деятель *1 т.* 317; *2 т.* 479—480, 515
Хейс Хелен (р. 1900) американская актриса театра и кино *2 т.* 323
Хейфец Яша (1901—1987) американский скрипач *1 т.* 424; *2 т.* 545, 552
Херсонская Екатерина Павловна (1876—1948) театральный деятель *1 т.* 246, 247, 257, 337; *2 т.* 514
Хёрст дю Прей Дьёрдье ученица и секретарь Чехова *2 т.* 166, 547
Хехт Бен (1893—1964) американский писатель, драматург *2 т.* 556
Хмара Григорий Михайлович (1833—1970) актер *1 т.* 59, 94, 279, 372, 411, 438; *2 т.* 459, 546
Ходасевич Валентина Михайловна (1894—1970) художница *1 т.* 257
Ходасевич Владислав Фелицианович (1886—1939) поэт, критик *1 т.* 219; *2 т.* 532, 533
Ходотов Николай Николаевич (1878—1932) актер *2 т.* 85
Хопкинс Артур (1878—?) американский драматург *1 т.* 349; *2 т.* 526
Хохлов Константин Павлович (1885—1956) актер, режиссер *2 т.* 462
Хрущева-Сокольникова Анна Ивановна (ум. 1888) первая жена Ал. П. Чехова *1 т.* 120
Хэпгуд Элизабет переводчица «Работы актера над собой» К. С. Станиславского на английский язык *1 т.* 256

Цаккони Эрмете (1857—1948) итальянский актер *2 т.* 522
Ценовская Мария Антоновна (р. 1906) актриса *1 т.* 361
Цеткин Клара (1857—1933) деятель германского и международного коммунистического движения *2 т.* 503
Цетлин Михаил Львович рижский знакомый Чехова *1 т.* 225
Цетлин Михаил Осипович (1882—1945) поэт, критик, редактор *1 т.* 462, 463, 465

Цетлин Мария Лазаревна жена М. Л. Цетлина *1 т.* 225
Цибульский Марк Ильич актер *1 т.* 257, 297, 298, 300, 326; *2 т.* 431, 508, 510
Циммерман Артур (1886—?) латышский художник *2 т.* 539, 541
Чапек Карел (1890—1938) чешский писатель, драматург, театральный деятель *1 т.* 374—377, 379, 383, 385, 393, 394; *2 т.* 480
Чаплин Чарлз Спенсер (1889—1977) *1 т.* 215, 218, 233
Чебан (наст. фам. *Чебанов*) *Александр Иванович* (1886—1954) актер, режиссер *1 т.* 104, 117, 228, 230, 284, 285, 297—301, 315—317, 359, 360, 389; *2 т.* 61, 64, 379—384, 392, 403, 405, 407, 408, 410, 417, 423, 424, 430, 431, 460, 483, 489, 493, 494, 498—500, 512, 521, 537
Челпанов Георгий Иванович (1862—1936) психолог и логик *1 т.* 144
Чернозубова Екатерина Ивановна (ум. 1934) мать А. И. Чебана *1 т.* 299, 301, 315, 360, 389
Черчилль Уинстон Леонард Спенсер (1874—1965) премьер-министр Великобритании в период второй мировой войны *1 т.* 471
Чехов Александр Павлович (1855—1913) писатель, отец Чехова *1 т.* 22, 24, 35—40, 42, 43, 46—48, 51, 56, 57, 65—67, 120—122, 124—129, 133, 147, 255, 264, 265, 268—273, 277; *2 т.* 434—439, 448, 449, 453, 466
Чехов Антон Александрович (1886—1921?) сын Ал. П. Чехова от первого брака *1 т.* 120, 129; *2 т.* 436
Чехов Антон Павлович (1860—1904) *1 т.* 11, 22—24, 26, 39, 58, 72, 107, 122, 128—131, 136, 220, 255, 261, 264, 268, 269, 277, 395, 467, 486, 489, 490, 516, 533, 535, 536; *2 т.* 19, 161, 243, 245, 434—441, 445, 448, 449, 451, 458, 468, 474, 475, 477, 478, 481, 491, 495, 496, 498, 516, 519, 530—532, 535, 541, 543, 546, 552—554, 557—559
Чехов Владимир Иванович (1894—1917) сын И. П. Чехова *1 т.* 148, 274, 277—279, 281—284, 286, 287; *2 т.* 445, 450, 453, 456, 463
Чехов Иван Павлович (1861—1922) педагог, дядя Чехова *1 т.* 148, 274—276, 283, 286; *2 т.* 435, 437, 453, 456, 463
Чехов Михаил Павлович (1864—1936) юрист, писатель, дядя Чехова *1 т.* 265, 276, 278
Чехов Николай Александрович (1884—1921) сын Ал. П. Чехова от первого брака *1 т.* 120
Чехов Николай Павлович (1859—1889) художник, дядя Чехова *1 т.* 24, 130
Чехов Сергей Михайлович (1901—1973) художник, сын М. П. Чехова *1 т.* 280, 306
Чехова Евгения Михайловна (1898—1984) дочь М. П. Чехова *1 т.* 274, 276, 443
Чехова Евгения Яковлевна (1835—1919) бабка Чехова *1 т.* 130, 264, 265, 267—271, 273, 274, 277—280; *2 т.* 437, 504
Чехова (урожд. *Зиллер*) *Ксения Карловна* (1897—1970) вторая жена Чехова *1 т.* 23, 31, 33, 207, 226, 239, 240, 288, 289, 291, 297, 298, 300, 309, 317, 319—321, 328, 341, 351, 352, 357—363, 365, 366, 368, 372, 373, 384, 386—389, 399, 406, 407, 410, 412, 413, 420, 421, 424, 426, 428, 434—437, 439, 441, 443—447, 449, 452,

456—459, 463—465, 467—469, 471—481, 483—485, 488, 492, 496, 499, 500, 502, 516, 527, 531, 533—536; *2 т.* 103, 106, 460, 464, 465, 492, 498, 511, 523, 525, 526, 528, 529, 536, 542, 549, 554, 555, 560
Чехова Мария Павловна (1863—1957) педагог, художница, тетка Чехова *1 т.* 264, 265, 267—271, 273, 274, 277—280, 282, 284—286, 289; *2 т.* 435, 437, 443—445, 448, 450, 452, 453, 456—459, 463, 464, 466, 470, 504, 528
Чехова (урожд. *Гольден*) *Наталья Александровна* (1855?—1919) мать Чехова *1 т.* 23—25, 37—40, 42, 46—48, 56, 57, 65, 67, 68, 79, 99, 100, 107, 121, 123, 128, 130, 131, 138, 143, 265, 267—280, 288, 354; *2 т.* 434—437, 439, 444, 450, 454, 456, 463, 466
Чехова (урожд. *Книппер*) *Ольга Константиновна* (1896—1980) актриса театра и кино, первая жена Чехова *1 т.* 24, 33, 133, 142, 147, 148, 255, 274—280, 283, 284, 286, 288, 389; *2 т.* 452—454, 456—459, 463, 479, 526, 528
Чехова Ольга Михайловна (1916—1966) дочь Чехова от первого брака *1 т.* 25, 279, 288, 294, 352, 386; *2 т.* 459, 470, 519, 528, 560
Чехова Софья Владимировна (1872—1949) жена И. П. Чехова *1 т.* 148, 270, 271, 273, 274, 286; *2 т.* 498, 526
Чехонин Сергей Васильевич (1878—1936) художник *1 т.* 308; *2 т.* 490
Чубинский Николай Павлович (1868—?) актер, театральный художник *1 т.* 266; *2 т.* 442
Чулков Георгий Иванович (1879—1939) писатель *2 т.* 490
Чупров Михаил Павлович (1893—?) актер *1 т.* 257; *2 т.* 381, 506—508, 510
Чурлёнис (Чюрлёнис) Микалоюс Константинас (1875—1911) литовский живописец и композитор *1 т.* 405, 448—450

Шаляпин Борис Федорович (1904—1978) художник, сын Ф. И. Шаляпина *1 т.* 191
Шаляпин Федор Иванович (1873—1938) *1 т.* 25, 33, 115, 185, 191, 226, 258, 260, 281, 371, 457; *2 т.* 83, 248, 288, 289, 460, 467—469, 522, 531, 555
Шаляпин Федор Федорович (р. 1905) киноактер, сын Ф. И. Шаляпина *1 т.* 191, 226; *2 т.* 248, 534, 555
Шаляпина (по сцене *Торнаги*) *Иола Игнатьевна* (1873—1965) балерина, первая жена Ф. И. Шаляпина *1 т.* 281, 282
Шаляпина Ирина Федоровна (1901—1978) актриса, дочь Ф. И. Шаляпина *1 т.* 281, 282, 287
Шаляпина Лидия Федоровна (1901—1975) актриса, дочь Ф. И. Шаляпина *1 т.* 281, 282; *2 т.* 469
Шанкар Удай (1900—1977) индийский танцовщик, хореограф, педагог *1 т.* 444
Шанько Татьяна Борисовна 2 т. 431
Шахалов (наст. фам. *Риттер*) *Александр Эмильевич* (1880—1935) *1 т.* 317; *2 т.* 431
Шверубович Вадим Васильевич (1901—1981) театральный деятель, педагог *1 т.* 255, 256
Шевченко Фаина Васильевна (1893—1971) актриса *2 т.* 475

Шекспир Вильям (1564—1616) *1 т.* 14, 15, 18, 20, 27, 32, 82, 134, 158, 174, 185, 201, 202, 205, 238, 241, 256, 257, 369, 384, 392, 467, 479, 489, 500, 501; *2 т.* 10, 17, 19, 75, 93, 125—128, 150, 158, 181, 243, 245, 261, 264, 378, 379, 381, 397, 399, 431, 440, 442, 469, 483, 491, 495, 500, 529, 530, 542, 546, 551, 552
Шелапутин Иван Николаевич (1890—1948) актер *1 т.* 319
Шиллер Фридрих (1759—1805) *1 т.* 369; *2 т.* 7, 93, 127, 244, 441, 442
Шишков Вячеслав Яковлевич (1873—1945) писатель *1 т.* 471, 475
Шмелев Иван Сергеевич (1873—1950) писатель *2 т.* 511
Шницлер Артур (1862—1931) австрийский драматург *1 т.* 239, 309, 310
Шопенгауэр Артур (1788—1860) немецкий философ *1 т.* 22, 72, 80, 91, 127, 138, 142, 152, 153
Шпенглер Освальд (1880—1936) немецкий философ, историк *1 т.* 22
Шрейер *2 т.* 226
Штейнер Рудольф (1861—1925) немецкий философ *1 т.* 19, 28, 29, 121, 152, 155, 156, 175, 176, 180, 181, 185, 192—194, 206, 208, 210, 237, 238, 241, 242, 292, 311, 313, 314, 319, 353, 354, 488, 489, 496, 504, 508—512, 514, 516, 518—520, 522—525; *2 т.* 26, 27, 111, 146, 168, 202, 203, 223—225, 244, 248, 249, 252, 255, 487
Штраус Иоганн (1825—1899) австрийский композитор, скрипач, дирижер *1 т.* 310
Штраух Максим Максимович (1900—1974) актер *1 т.* 10
Шульц Александр Александрович драматург *2 т.* 443
Шюре Эдуард (1841—1929) французский писатель, историк религий, литературный и музыкальный критик *1 т.* 519, 521

Щепкин Михаил Семенович (1788—1863) актер *2 т.* 5, 181
Щукин Борис Васильевич (1894—1939) актер *1 т.* 486

Эгестон Эдвард *2 т.* 224
Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898—1948) режиссер и теоретик кино *1 т.* 10; *2 т.* 153, 154, 158, 161, 165, 555, 556
Элмхерст Дороти и *Леонард* англо-американские меценаты *1 т.* 425, 435, 451; *2 т.* 546—548
Эмерсон Ралф Уолдо (1803—1882) американский философ, писатель *2 т.* 286
Эмилич см. *Шахалов А. Э.*
Энгельс Фридрих (1820—1895) *1 т.* 77
Эрдман Николай Робертович (1902—1969) поэт, драматург *1 т.* 309
Эренбург Илья Григорьевич (1891—1967) писатель, общественный деятель *2 т.* 98
Эрхардт Отто (1888—1971) немецкий режиссер *1 т.* 482
Эсхил (ок. 525—456 до н. э.) древнегреческий драматург *1 т.* 317, 344; *2 т.* 93, 94, 493, 530
Эфрос Абрам Маркович (1888—1954) искусствовед, театровед, литературный критик *2 т.* 472
Эфрос Николай Ефимович (1867—1923) театральный критик, театровед *2 т.* 75, 446, 455, 486

Южин (наст. фам. *Сумбаташвили*) *Александр Иванович* (1857—1927) *1 т.* 306; *2 т.* 85
Юкнявичус Ромуальдос (1906—1963) литовский актер, режиссер, педагог *2 т.* 542, 543
Юон Константин Федорович (1875—1958) художник *1 т.* 14; *2 т.* 473
Юрок Сол (*Соломон Израилевич*; 1888—1974) американский антрепренер, театральный деятель *2 т.* 546
Юрьев Юрий Михайлович (1872—1948) актер *2 т.* 85

Яблонская Вера Викторовна (р. 1898) актриса *1 т.* 329
Ягода Генрих Григорьевич (1891—1938) государственный деятель *1 т.* 247, 249—254
Яковлев Архип Яковлевич актер *2 т.* 445
Яковлев Юрий Дмитриевич (1888—1938) актер, режиссер *1 т.* 431, 432
Яковлева Варвара Николаевна (1888—1941) зам. наркома просвещения РСФСР *2 т.* 510
Яроши Фридрих (Ференц) *1 т.* 255, 283, 288
Ясинский Иероним Иеронимович (1850—1931) беллетрист, публицист, драматург *2 т.* 442
Яссер Иосиф Самойлович (1893—1981) пианист, хормейстер, музыковед *2 т.* 166
Ястребецкий Кузьма Никифорович сотрудник МХАТ 2-го *2 т.* 431

СОДЕРЖАНИЕ

М. О. Кнебель. Михаил Чехов об искусстве актера *5*

О системе Станиславского *31*
О работе актера над собой *47*
Замечания участникам спектакля «Балладина» *59*
Ответы на анкету по психологии актерского творчества 65
Ответы на анкету по психологии режиссерского творчества *75*
Загадка творчества *80*
⟨Размышления о Дон Кихоте⟩ *82*
О театральных амплуа *84*
Каким должен быть театр *85*
Приветствие газете «Комсомольская правда» *86*
Постановка «Ревизора» в Театре имени В. Э. Мейерхольда́ *86*
Об актерах и критиках «без портфеля» *90*
Еще о классиках на сцене *93*
Дневник о Кихоте *99*
Пути театра *111*
О природе русского театра *117*
Le Théâtre est Mort! Vive le Théâtre! *120*
У М. Чехова *123*
Режиссер Чехов о своих постановках в нашем Государственном театре *125*
Коллективу Студии Литовского государственного театра *128*
Русский актер размышляет об актерском искусстве *139*
Предисловие к книге Й. Мацкявичюса-Норда «Пьесы для детского театра» *142*
Мысли об искусстве актера *143*
Советским фильмовым работникам по поводу «Иоанна Грозного» С. М. Эйзенштейна *153*

О ТЕХНИКЕ АКТЕРА

Предисловие *166*
Воображение и внимание *168*
Атмосфера *176*
Индивидуальные чувства *186*

Психологический жест 189
Тело актера 220
Воплощение образа и характерность 230
Импровизация 235
Актерский коллектив 239
Творческая индивидуальность 244
Композиция спектакля 252
Дополнительные упражнения 281
Несколько практических замечаний 286

⟨Беседа с актерами Лабораторного театра на репетиции спектакля «Ревизор»⟩ 288
⟨Заметки по поводу образа Санчо Пансы⟩ 291
Театр будущего 292
Характер и характерность 301
⟨О многоплановости актерской игры⟩ 317
⟨О чувстве ансамбля⟩ 327
О любви в нашей профессии 337
⟨О пяти принципах внутренней актерской техники⟩ 349
Предисловие к книге Ю. Елагина «Темный гений» 361
⟨О пяти великих русских режиссерах⟩ 367

Приложение

Протоколы репетиций «Гамлета» В. Шекспира 378

Летопись жизни и творчества М. А. Чехова 434

Указатель имен 561

Чехов Михаил

Ч56 **Литературное наследие. В 2-х т. Т. 2. Об искусстве актера. — 2-е изд., испр. и доп./Сост. И.И.Аброскина, М.С. Иванова, Н.А.Крымова; Вступ. статья М.О.Кнебель. — М.: Искусство, 1995. — 588 с., ил., портр. — В надзаг.: РГАЛИ, Музей МХАТ.**

ISBN 5-210-00183-0 (т.2), ISBN 5-210-00182-2

Имя великого русского актера М.А.Чехова стоит в ряду имен, которые определили развитие русского актерского искусства XX века, неразрывно связанного с учением и традициями К.С.Станиславского. Второй том настоящего издания включает статьи, интервью, лекции М.Чехова, связанные с проблемами актерского мастерства, его книгу «О технике актера», а также протоколы репетиций «Гамлета». Входит сюда и «Летопись жизни и творчества М.А.Чехова».

Ч $\frac{4907000000-013}{025(01)-95}$ 101-90

ББК 85.334.3(2)7

ЧЕХОВ МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ

Литературное наследие

ТОМ 2

Об искусстве актера

Редактор З. П. Удальцова

Художник П. С. Сацкий

Художественный редактор М. Г. Егиазарова

Технический редактор Р. П. Бачек

Корректор Е. А. Мещерская

**Лицензия ЛР №010157 от 03.01.1992 г.
Подписано к печати 23.12.94.
Формат издания 84x108/32. Бумага офсетная.
Гарнитура «Баскервиль». Офсетная печать.
Усл.печ.л. 31,08. Усл.кр.-отт. 31,33. Уч.-изд.л. 37,59.
Изд. №4246. Тираж 5000.** Зак. 2472
**Издательство «Искусство», 103009 Москва,
Собиновский пер., 3.
Отпечатано с готовых диапозитивов
в типографии №2 РАН
121099 Москва, Шубинский пер., 6.**

